Studien

zu

Leon Battista Albertis zehn Büchern:

DE RE ÆDIFICATORIA.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde bei der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig

von

Paul Hoffmann,
Realschuloberlehrer.

Frankenberg i. S.
Druck von C. G. Rossberg.
1883.

Anton Springer

in dankbarer Verehrung zugeeignet.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545804_0035

I.

Im Beginn des Jahres 1337 betrat Francesco Petrarca zum ersten Male den Boden der ewigen Stadt. Aus den Schriften der alten Autoren war ihm das Bild des einst weltbeherrschenden Rom glänzend und herrlich entgegengetreten; nun erfüllte sich ihm endlich die heisse Sehnsucht, die Stätten zu schauen, wo die bewunderten Heroen einer grossen Vorzeit gelebt und gewirkt hatten. Die gewaltigen Trümmer der Stadt, unter denen er der Gegenwart entrückt wie ein Träumender wandelte, redeten ihm eine eindringlichere Sprache als die Zeugnisse ihrer Geschichtsschreiber, Dichter und Redner. „Rom in der Wirklichkeit", schrieb er an Giovanni Colonna, „ist mächtiger als das Rom meiner Phantasie, seine Reste sind gewaltiger als ich träumte."[1])

Ruinenkultus und Ruinenstudium sind für die italienische Renaissance bedeutungsvoll und folgenreich geworden.[2]) Auch hierin ist ihr Petrarca wie auf so vielen anderen Gebieten anregend und bahnbrechend vorangegangen. Er war nicht der Einzige der Zeitgenossen, dem sich durch die Betrachtung der Trümmer Roms die Ahnung der vergangenen Herrlichkeit, wenn auch umrankt von mannigfachen phantastischen Vorstellungen, erschloss — Cola di Rienzo beweist es —, aber er war der Erste, der diesen Empfindungen den beredten und lebendigen Ausdruck verlieh, sie durch das Gepräge seines Geistes adelte.[3]) Fortan schlummern diese von ihm angeregten Gedanken nicht wieder, seine Klagen über die rücksichtslosen Verwüstungen der alten Denkmäler hat die Folgezeit bis zu den Tagen Raffaels immer von neuem erhoben.

---

[1]) Ep. Fam. II, 14: *magnis semper nominibus inimica praesentia ... mirum dictu nihil imminuit, sed auxit omnia. vere maior fuit Roma maioresque sunt reliquiae quam rebar.*

[2]) Burckhardt: Die Cultur der Renaissance in Italien I, p. 244 sqq.

[3]) Körting: Petrarca p. 114 flg.

An der Wende des Jahrhunderts beginnt der Ruinencultus für die Wiederbelebung der Antike eine Macht zu werden. Rom selbst hat an diesen Bestrebungen keinen oder doch nur geringen Anteil. Durfte doch Petrarca klagen, dass Rom nirgends weniger gekannt sei als in Rom und noch fast ein Jahrhundert später machten die Nachkommen der Gracchen und Cornelier einem etwas spottsüchtigen Florentiner den Eindruck von Kuhhirten.[1])

So sind es Nichtrömer, meist Toskaner gewesen, welche in der Ruinenwelt Roms forschend sich heimisch fühlten, ihre Schönheit begeistert feierten und die noch andauernde Zerstörung beklagten.

In Petrarcas Anschauung hatte das christliche Rom der Mirabilien mit dem heidnischen Rom der Antike, wenn auch mit schon sichtbar ermattender Kraft gekämpft. Die Geister des Quattrocento, welche seinen Spuren folgen, sind von diesem Zwiespalt der Empfindungen frei.

Vollständig gebrochen erscheint der Bann mittelalterlichen Denkens in dem klaren Geiste des Florentiners Poggio Bracciolini, der seit dem Beginn des Jahrhunderts in Rom heimisch seine beste Kraft dem Kultus des klassischen Altertums weihte. Wie er unermüdlich spürend die Klassiker aus dem Staube der Bibliotheken zu neuem Dasein und Wirken erweckte, so fesselten auch die monumentalen Reste der Vergangenheit sein Gemüt, reizten den forschenden Geist. Denn er blieb nicht stehen bei blosser Bewunderung und wehmütiger Betrachtung, er empfand auch den Drang, an der Hand der alten Schriftsteller und durch eifriges Aufsuchen der Inschriften einzudringen in ein tieferes Verständnis. Von dem andauernden Eifer, mit dem er sich den oft mühevollen Forschungen hingab, legen verschiedene Stellen seiner Briefe ein schönes Zeugnis ab; das zusammenfassende Ergebnis seiner Untersuchungen legte er dann nieder in der anmutigen Beschreibung der Ruinen Roms[2]), die er dann später seinem Werke „Von den Wechseln des Geschickes" einverleibte. Hier hat er die noch erhaltenen Schätze gleichsam inventarisiert, gewiss nicht bloss, um an dem für ihn ergreifendsten Beispiele den Wandel alles Irdischen zu zeigen, sondern auch von dem Gedanken erfüllt, die immer mehr schwindenden Zeugnisse der einstigen Grösse wenigstens für die Erinnerung späterer Geschlechter zu retten.

Viel umfassender stellte sich die Aufgabe der Forschereifer des Flavio Biondo in seiner Roma instaurata. Poggios Schriftchen kennzeichnet sich durch die gewählte dialogische Einklei-

[1]) Schreiben des Alberto Averardi degli Alberti an Giovanni Medici datiert ex urbe delacerata XXII Martii 1443: *gli uomini che al presente e che Romani si chiamano sono in qualunque loro portamento et exercitio differentissimi agli antiqui. breviter loquendo tutti paiono raccari* (bei Fabroni: Magni Cosmi Medicei vita p. 165).

[2]) Ruinarum urbis descriptio (Opera Argent. 1513. Fol. 50).

dung und die stilistische Vollendung der Form als ein abgerundetes litterarisches Kunstwerk. Auf gleichen Ruhm kann die Frucht von Biondos unermüdlichem Gelehrtenfleiss den Anspruch nicht erheben. Das Werk ist dem mönchischen Papste Eugen IV. gewidmet. Wiewohl darin Biondo die Rechte der Gegenwart und die weltgeschichtliche Bedeutung des Rom seiner Zeit nachdrücklich hervorhebt,[1]) so ist es doch nur das Rom der Antike, für das seine Forschung sich begeistert, für dessen Erkenntnis er seine ausgedehnte Belesenheit fruchtbar macht. Er hat sich zum Ziel gesetzt, auch die christlichen Altertümer zu besprechen, aber aus der Kürze, mit welcher er sich dieser Aufgabe entledigt, erkennt man unschwer, dass die Glorie der christlichen Heiligen im Erbleichen begriffen ist gegen den Glanz des cäsarischen Rom, dass nicht der mit dem Blute der Märtyrer getränkte Boden des christlichen Rom, sondern die Trümmerreste der Antike die nachhaltige Anregung zu dem Werke gaben.

Die Ruinenbeschreibung Poggios, die Roma instaurata des Flavio Biondo sind die beiden namhaftesten Leistungen des Ruinenstudiums der Humanisten, in ihnen kommen die Empfindungen und Bestrebungen, welche eine Reihe gleichgestimmter Geister beherrschten, zum klarsten Ausdruck. Gebannt waren die Humanisten von dem Bilde des alten Rom, noch in den zerfallenen Resten erkannten und bewunderten sie die unvergängliche Grösse der Antike: wie aus den alten Schriften, so wehte auch aus den alten Ruinen ein mächtiger Geist ihnen entgegen. Die antike Gedankenwelt begann ihre Siege zu feiern.

Einseitig würde das geschichtliche Urteil sein, welches dem Einfluss des Ruinenkultus nur einen wichtigen Anteil an der Wiederbelebung der antiken Gedankenwelt zuschreiben wollte. Nicht minder eröffnete er auch den Blick für die Schönheit der unerschöpflichen Welt der antiken Formen.

Gleichzeitig bewegen sich auf dem Boden Roms der antiquarische Humanist, der den Frontin in der Hand sinnend den Spuren der vergangenen Zeit folgt, in verwittertem Gestein Inschriften sucht, und der Künstler, der mit Spaten, Winkelmass und Zirkel gerüstet unablässig gräbt, zeichnet und misst.

Mit geheimem Grauen verfolgten römische Bürger das ihnen unbegreifliche Beginnen zweier Männer, welche im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts Rom aufsuchten und nicht müde wurden, das Trümmerfeld der Ruinen zu durchgraben. Nichts

---

[1]) Rom. inst. (Opp. Bas. 1559) p. 270: *non sumus ex illis, quos videmus praesentem Romanae rei statum haud secus spernere et pro nihilo ducere ac si omnis eius memoria simul cum legionibus, consulibus, senatu Capitolii palatiique ornamentis penitus interiisset. viget certe, viget adhuc et quamquam minori diffusa orbis terrarum spatio, solidiori certe innixa fundamento urbis Romae gloria maiestatis.*

Geringeres glaubte man, als dass sie die geheime Kunst besässen, verborgene Schätze der Erde zu entlocken.[1])

Andere Schätze, als spiessbürgerliche Beschränktheit wähnte, erhofften die beiden Florentiner Künstler Filippo Brunelleschi und Donatello als Lohn ihrer Mühen. Die Wiederentdeckung der guten Bauweise und die Wölbung der Kuppel von St. Maria del Fiore bezeichet Vasari als die beiden grossen Gedanken, deren Verwirklichung der Ruhmessehnsucht Brunellescos als höchstes Ziel vorschwebte.[2]) Das Studium der antiken Baureste sollte ihm hierzu die Wege ebenen. „Er verliess zugleich mit Donato Florenz und begab sich nach Rom, wo er beim Anblick der mächtigen Gebäude also verloren dastand, dass er ausser sich zu sein schien. Er liess die Gesimse messen und nahm die Grundrisse der Gebäude auf und er sowohl wie Donatello waren darin unermüdlich und scheuten weder Zeit noch Kosten. Keinen Ort in und ausserhalb Roms liessen sie unbesehen, nichts ungemessen, was gut war und wozu sie gelangen konnten, und Filippo, der keine häuslichen Sorgen hatte, ergab sich ganz dem Studium und kümmerte sich nicht um Essen und Schlafen, sondern richtete sein Augenmerk einzig auf die Baukunst.“ Vasari, der im Leben des Brunellesco einer ausgiebigen älteren Quelle folgt, lässt mit sichtlichem Behagen seiner Erzählungslust freien Lauf. Er schildert weiter Brunellescos eingehendes Studium der Rotonda, deren Wölbung sein Denken am meisten beschäftigte. In der Behauptung freilich, dass des Künstlers Geist schliesslich fähig gewesen sei, „Rom vor sich zu sehen, wie es vor der Zerstörung gestanden“, wird man nur eine der zahlreichen stilistischen Verbrämungen erkennen, durch welche die geschäftige Phantasie des aretinischen Biographen den Darstellungen seiner Helden erhöhten Reiz zu verleihen strebt.

Die römischen Studien Brunellescos und Donatellos zeigen nur in einem hervorragenden Beispiele die auf die Neuschöpfung der antiken Formen gerichteten künstlerischen Bestrebungen. In der Folge ist der Boden Roms für eine Reihe namhafter Künstler eine bildende Schule geworden. Ganz besonders zeigen die grossen Maler des Quattrocento, deren Kunst dem Zuge ihrer Phantasie ungehemmt folgen konnte, ein fast zum Übermass gesteigertes Schwelgen in der Verwendung antiker Motive. Verschwenderisch sind die Hintergründe ihrer Fresken geziert mit Triumphbogen, Säulenhallen, Tempeln, ein vollgültiges Zeugnis für die mit antiken Formen erfüllte künstlerische Phantasie.

Die humanistische und die künstlerische Begeisterung für die Antike stehen im engen Zusammenhange, sie sind nur die

[1]) *tornando alle cave di Filippo e di Donato generalmente erano chiamati quelli del tesoro credendo ch'egli spendessono e cercassono di quello e dicevasi: quelli del tesoro cercassono oggi nel tale luogo ed un altra volta in un altro.* Vita di F. B. scritta da anonimo etc. ed. Moreni 1812.

[2]) vita di Filippo Brunelleschi Opere (Sansoni) II pag. 337.

verschiedene Äusserung eines und desselben mächtigen Gefühls, welches die Geister der Zeit bewegte. Beide laufen in enger Berührung neben einander, jede derselben ist für sich kräftig genug, den Inhalt eines einzigen geistigen Strebens zu bilden.

Sie harmonisch in sich zu vereinigen, dem humanistischen wie künstlerischen Wollen und Können seiner Zeit den vollen ungeteilten Ausdruck zu verleihen, war dem gewaltigen Träger des universalen Strebens der Frührenaissance, Leon Battista Alberti, beschieden. Das bedeutsamste Zeugnis dieses künstlerischen Humanismus sind seine 10 Bücher de re aedificatoria, ein Werk des gereiften Mannesalters, die letzte und schönste Frucht seiner kunsttheoretischen Studien, der reiche Gewinn eines erfahrungsvollen unablässiger Forschung und nie ermattender Thätigkeit geweihten Lebens.

II.

Um die Bedeutung des Werkes und seine Stellung im Entwickelungsgange Albertis zu würdigen, ist es die erste Aufgabe, den Zeitpunkt der Abfassung festzustellen.

Die Frage nach der Abfassungszeit ist eigentlich ernstlich noch gar nicht aufgeworfen worden. Ziemlich allgemein hat man sich mit der Angabe des zeitgenössischen Chronisten Mattia Palmieri beruhigt, der in seinen Annalen[1]) zum Jahre 1452 berichtet, Alberti habe dem Papste Nikolaus V seine Bücher über die Architektur gezeigt. An dieser Thatsache zu zweifeln, liegt kein Grund vor, da Palmieri offenbar wohl unterrichtet ist. Zeitgenosse des Alberti — sechzigjährig ist er 1483 gestorben —, als Abbreviator und Skriptor an der Kurie thätig, wahrscheinlich bereits unter Nikolaus V, sicher unter Pius II, dem er zum Konzil nach Mantua folgte,[2]) ist er für römische Ereignisse ein vertrauenswürdiger Gewährsmann. Bei der Abwägung seiner Angaben muss man sich aber stets vor Augen halten, dass er erweislich erst in späteren Jahren die Abfassung seiner Chronik unternahm. Da dieselbe zur Weltchronik des Matteo Palmieri die Fortsetzung bildet, so erscheint es als das Wahrscheinlichste, dass er erst nach dessen 1475[3]) erfolgten Tode die Arbeit begann. Auf diese späte Entstehungszeit lassen auch verschiedene dem Werke selbst entnommene Beobachtungen schliessen. So berichtet Palmieri zum Jahre 1468 den Tod Donatellos, der doch nach ganz unwiderleglichen Zeugnissen[4]) bereits zwei Jahre zuvor am 13. Dezember 1466 erfolgt war. Ein solcher Irrtum wird nur dann erklärlich, wenn diese Nachricht erst eine Reihe

---

[1]) Matthiae Palmerii opus de temporibus suis (Rerum. Ital. Script. ed. Tartinio I pag. 241) ad annum 1452: *Leo Baptista Albertus vir ingenio praeditus acuto et perspicaci bonisque artibus et doctrina exculto eruditissimos a se scriptos de architectura libros pontifici ostendit.*

[2]) Palmerius ad ann. 1459.

[3]) Matthias Palmerius ad h. ann. Bartolomeus Fontius ad h. ann.

[4]) Vasari Opere II p. 421 Anm. 3. Bart. Fontius Ann. ad ann. 1466.

von Jahren später, wo sich die Ereignisse im Gedächtnis nicht mehr so scharf von einander abheben, niedergeschrieben ist. Dazu stimmt auch die ganze Anlage des Werkes. Im ersten Teile sind die Angaben ziemlich dürftig und karg, im Verlauf wird die Darstellung breiter, weil die Ereignisse der Erinnerung des Verfassers näher stehen. Beweisend für die spätere Abfassung des Werkes sind ferner eine Reihe ganz allgemein gehaltener Angaben, welche der Beziehung auf ganz bestimmte Ereignisse entbehren, so ganz besonders die häufigen Bestimmungen der Blütezeit berühmter Männer,[1]) die sich als das Ergebnis einer späteren berechnenden Erwägung kennzeichnen. Aus allen diesen Gründen ergiebt sich, dass die Angabe über Albertis Werk als eine gleichzeitige, gleichsam protokollarische Niederschrift nicht betrachtet und als solche nicht verwertet werden darf, sondern dass sie erst in späteren Jahren aus der Erinnerung verfasst worden ist. Die Möglichkeit eines chronologischen Irrtums ist also nicht ausgeschlossen.

Sind auch diese Bedenken nicht gewichtig genug, das Zeugnis Palmieris zu verdächtigen, von vorn herein eine chronologische Ungenauigkeit vorauszusetzen, so mahnen sie doch zur Vorsicht und Umsicht nach anderen Quellen. Besondere Aufmerksamkeit ist natürlich auf die früheste Bezeugung des Werkes in der zeitgenössischen Litteratur zu richten. Flavio Biondo, Curiale und Freund Albertis, ist wohl der erste, welcher des Werkes gedenkt. In der Italia illustrata[2]) nennt er Alberti unter den geistigen Zierden von Florenz und erwähnt auch die Abfassung des Werkes de re aedificatoria.[3])

Das Werk des Biondo ist 1453 dem Papste Nikolaus V gewidmet, die Schlussredaktion im Jahre 1450 begonnen worden.[4]) Aus dieser Angabe ergiebt sich als äusserster Termin für die Abfassung des Albertischen Werkes das Jahr 1452 und es erhält somit die Angabe des Palmieri eine nicht unwesentliche Bekräftigung.

Was lässt sich aber aus beiden Angaben schliessen? Doch weiter nichts, als dass 1452 das Werk als vollendet bekannt war. Denn dass auch die eigentliche Abfassung des Werkes in diese Zeit fällt, geht ohne weiteres hieraus noch nicht hervor. Der Verfasser konnte Gründe gehabt haben, mit der Veröffentlichung des bereits früher vollendeten Werkes zu zögern. Diese Bedenken zu zerstreuen, gilt es Anhaltepunkte zu gewinnen, welche es ermöglichen, die Anfangszeit des Werkes wenigstens annähernd zu bestimmen. Eine flüchtige Notiz Albertis zeigt

---

[1]) So heisst es z. B. zum Jahre 1459: *Franciscus Philelphus vir graeca latinaque lingua facundus ... agnoscitur.*

[2]) Ital. ill. Opp. p. 305.

[3]) ibidem p. 326: *Leo Baptista Albertus, geometra nostri temporis egregius, qui de re aedificatoria elegantissimos composuit libros ...*

[4]) Voigt: Die Wiederbelebung des klass. Altert. II S. 88. S. 514.

hierzu den Weg. Im zweiten Buche seines Werkes handelt er von der Beschaffenheit des Baumaterials, bespricht die Vorzüge und Mängel desselben nach den Angaben des Plinius, Theophrast und anderer alten Autoren, verwertet aber auch die Erfahrungen der eigenen Bauthätigkeit. Im 11. Kapitel erörtert er die Eigenschaften des Gipses und macht dabei folgende Bemerkung: „Bei Rimini wird man eine Gipsmasse finden so fest, dass man sie für Marmor oder Alabaster erklären möchte. Ich habe daraus mit der Zahnsäge Platten schneiden lassen, welche zur Inkrustation sich vortrefflich eignen.“ Offenbar bezieht er sich hier auf seine Thätigkeit in Rimini, wo er für den berüchtigten Gewaltherrscher Ghismondo Malatesta den Bau von S. Francesco leitete. Die Bauzeit von S. Francesco beginnt Ende 1447, der Hauptbau ist 1450 vollendet.[1]) Vor 1447 kann also die Abfassung des zweiten Buches nicht fallen; man wird eher geneigt sein, diese Nachricht bereits auf die abgeschlossene Bauthätigkeit zu beziehen. Diese Vermutung findet ihre Stütze in einer anderweitigen dem Werke Albertis entlehnten Beobachtung.

Man darf zuversichtlich behaupten, dass nur in Florenz und in Rom für Alberti die Möglichkeit geboten war, sein Werk in der Weise, wie er es sich zum Ziele gesetzt hatte, zu vollenden. Nur hier fand er die litterarischen Schätze des Altertums, deren ausgedehnteste Kenntnis seine Bücher beweisen, in seltener Weise vereinigt. Nur hieraus lässt es sich erklären, dass er Schriftsteller gekannt und benutzt hat, welche anderen Humanisten schwer zugänglich, zum Teil ganz unbekannt blieben.[2]) Besonders hat er den griechischen Historikern eine Reihe von Angaben entlehnt. Gerade zur Zeit des Papstes Nikolaus wurde die Kenntnis der griechischen Historiker durch eine Reihe Übersetzungen der allgemeineren Verbreitung zugänglich gemacht, da ja die vollständige Beherrschung beider Sprachen im fünfzehnten Jahrhundert in Italien trotz der lebhaften Begeisterung für griechische Litteratur immer nur auf wenige beschränkt blieb. Wenn nun auch Alberti das Studium der griechischen Sprache in den Umfang seines universalen Strebens zog, so wird man ihm doch nicht Unrecht thun, wenn man annimmt, dass er für die Zwecke seines Werkes lieber zu einer bequemen Übersetzung griff. An einem hervorragenden Beispiel lässt sich dies beweisen. Eingehend hat Alberti im zweiten Buche seines Werkes Theophrasts Geschichte der Pflanzen benutzt, vorzüglich dessen fünftes Buch, welches von den verschiedenen Holzarten und deren passendster Verwendung handelt. Diese Schrift des Theophrast übersetzte auf ganz besonderen Wunsch des Papstes

[1]) Chronaca Riminese bei Muratori XV. Col. 960. cf. Vasari Opere II pag. 539 Anm. 4.

[2]) Auf die Kenntnis des damals nur Kurialen wie Poggio und Biondo geläufigen Tacitus bei Alberti verweist Voigt a. a. O. I S. 253 Anm. 3.

der mit Alberti befreundete Grieche Theodorus Gaza[1]) aus Saloniki ins Lateinische. Nach seinem eignen Zeugnis[2]) entledigte sich Gaza dieses Auftrages im ersten Jahre seines Aufenthaltes am Litteratenhofe des humanistischen Papstes. Da seine Berufung nach Rom ungefähr für das Jahr 1450 angenommen werden muss, so darf man 1451 als Datum der Übersetzung beanspruchen.[3])

Mehrfache Übereinstimmung in ganz bezeichnenden Wendungen macht es nun äusserst wahrscheinlich, dass Alberti diese Übersetzung gekannt und benutzt hat. Diese Entlehnungen aus Theophrast sind nicht peinlich genaue Citate, sondern sie sind in vielfach veränderter, teils verkürzter, teils erweiterter Form in Albertis Schrift übergegangen, lassen aber die Herkunft noch erkennen. An einigen Beispielen soll dies nachgewiesen werden.

Theophrast[4]) unterscheidet wilde und zahme Baumarten (ἄγρια und ἥμερα cf. IV, 14). Plinius[5]) übersetzt diese scheidenden Bezeichnungen mit silvestris und mitis, schlägt für letzteres den Ausdruck urbanus vor. Im zweiten Buch, im 7. Kapitel beruft sich nun Alberti auf Theophrast IV, 14, 1. Stellt man Albertis Worte mit denen des Theophrast in Gazas Übersetzung nebeneinander, so wird man, abgesehen von einer Reihe stilistischer Änderungen die Abhängigkeit des Alberti von der Übersetzung des Theodorus Gaza zum mindesten nicht als unwahrscheinlich bezeichnen.

Alberti II, 7.	*Theophr., übers. v. Gaza IV, 14, 1.*
nam silvestres *quidem* in morbis incidere quibus interimant (!) negat *Theophrastus,* domesticas *vero et maxime quae fructus ferant gravissimis esse obnoxias morbis praedicant.*	morbos silvestribus accidere negant, quibus intereant, *tamen eas quoque maxime affici dicunt* ... domesticis *autem morbi plures aut omnibus aut pluribus sunt communes.*

V. 3. 5 rühmt Theophrast die Dauerhaftigkeit des Ulmenholzes, nennt es äusserst hart und unbeugsam (ἐστὶ καὶ ἀστραβέ-

---

[1]) Siehe Voigt: Wiederbelebung II S. 145 flg.

[2]) Dies ergiebt die Widmung an Nikolaus V: *quam magna exultare laetitia possint homines nostrae aetatis, pater sanctissime, non absens nunc, ut relapso tempore relatum accipio, sed iam annum apud te manens ... intelligo.*

[3]) Matthias Palmerius ad ann. 1453: *Theodorus Thessalonicensis vir graeca latinaque lingua optime eruditus Pontificis iussu cum alia egregia Graecorum volumina tum Theophrasti de arboribus plantisque opus insigne in latinum sermonem vertit.* Hier fasst P. die gesamte Übersetzungsthätigkeit des G. zusammen und giebt das Durchschnittsjahr.

[4]) Theophrasti Eresii quae supersunt opera ed. Schneider 5 voll. Lips. 1818. Die Übersetzung Gazas findet sich im zweiten Bande.

[5]) Plin. Hist. Nat. XVI, 32: *sunt enim arborum quaedam omnino silvestres, quaedam urbaniores quas his placet nominibus distinguere, hae mites quae fructu aut aliqua dote umbrarumve officio humanius iuvant, non improbe dicuntur urbanae.*

στατον τὸ τῆς πτελέας), führt weiter an, dass man bei der Verwendung den Stamm umkehre (ἔμπαλιν τιθέντες) so dass die Wurzel nach oben, die Baumkrone (τὸ ἀπὸ φύλλου) aber nach unten gerichtet sei. Auf diese Äusserung des Theophrast beruft sich Alberti II, 6. Hier zeigt sich die Anlehnung an die Übersetzung des Gaza noch schlagender.

Alberti.	*Theophr.*
ulmum *quae* rigorem firmissime asservet *ideo portarum cardinibus utilem ducunt*, sed permutari iubent oportere, *ut sit radix superior inverso cacumine.*	rigorem *quoque* fortissime ulmus servat. *ob id ulmeos cardines valvarum faciunt ..... faciunt eos* ligna permutantes *quod radicem versus erat supra quodque in cacumine fuit infra posito.*

Die zahlreichen anderen Berufungen auf Theophrast sind nur kurze Hinweisungen, welche eine im Kern so schlagende Übereinstimmung zu erweisen nicht die Möglichkeit bieten.

Hält man an der Abhängigkeit des Alberti von der Theophrastübersetzung des Gaza fest, so bleibt für die eigentliche Redaktion des Werkes nur ein kurzer Spielraum. Sie muss in die Jahre 1451 und 1452 gesetzt werden.

Für einen bestimmten Teil des Werkes würde die Abfassungszeit fast bis auf Jahr und Tag sich feststellen lassen, wenn nicht leider ein anderes gleichzeitiges Ereignis der genauen zeitlichen Bestimmung entbehrte. Alberti, in dessen Werke Hinweise auf Zeitereignisse überaus spärlich sich finden, berichtet von der Hebung des in den Nemisee versenkten antiken Schiffes. Gerade in den Tagen, wo er mit der Abfassung des fünften Buches beschäftigt war, habe diese Hebung des versunkenen Schiffes stattgefunden.[1]) Dieses Ereignis, an dem alle bedeutenden Geister der römischen Kurie den lebhaftesten Anteil nahmen,[2]) hat in Flavio Biondo einen treuen und eingehenden Berichterstatter gefunden. Der Kardinal Prospero Colonna, Gönner Biondos und eifriger Altertumsfreund, setzte die Hebung ins Werk und Alberti leitete als Ingenieur das technische Verfahren. Den Zeitpunkt dieses Ereignisses kann man nach der Angabe Biondos nicht mit Bestimmtheit festsetzen. Er berichtet[3]) nur hoc tempore, d. h. zur Zeit der Abfassung seines Werkes sei es geschehen. Dafür spricht auch die frische noch von dem Eindruck des Ereignisses erfüllte Schilderung. So verweist auch diese Nachricht wieder auf die Zeit von 1450 bis 1452.

So hat sich die Untersuchung über die Abfassungszeit zu

---

[1]) V. 12: *ex navi Traiani per hos dies, dum quae scripsimus commentarer ex lacu Nemorensi eruta ... adverti ...*

[2]) Ital. ill. (Opp. 326): *spectaculo fuit omnibus Romanae curiae nobilioris ingenii viris ...*

[3]) ibid. p. 325 sqq.

einer Ehrenrettung des oben verdächtigten Palmieri gestaltet, seine Zeitangabe ist offenbar eine richtige.

Damit ist aber der Inhalt seiner Nachricht noch nicht erschöpft.

In seiner Angabe heisst es: „Alberti zeigt seine von ihm verfassten Bücher über die Baukunst dem Papste". Diesen Ausdruck hat man ziemlich allgemein auf eine Überreichung, eine Widmung des Werkes bezogen. Diese Auffassung erhält durch das Zeugnis des Enea Silvio, des späteren Papstes Pius II, eine gewisse Bestätigung. In seiner Europa nennt derselbe bei einem Rückblicke auf die von Nikolaus V geförderte litterarische Bewegung auch Alberti unter denen, welche durch Abfassung von Werken sich die Gunst des maecenatischen Papstes erwarben.[1])

Gleichwohl legt eine Reihe von Erwägungen und Angaben den Gedanken nahe, eine solche Überreichung und Widmung als unwahrscheinlich zu bezweifeln. Dass zum mindesten das Werk in der Form, wie es uns jetzt vorliegt, noch nicht endgültig zum Abschluss gebracht worden war, dafür sprechen gewichtige Gründe. Dass Alberti die vielfach gebotene Gelegenheit geradezu verschmäht, in einer Widmungsschrift der grossen Bauziele des Papstes rühmend zu gedenken und so dem gewaltigsten Bauherrn der Zeit die erlaubten Huldigungen darzubringen, kann man bei der Eigenart seines Wesens leicht erklärlich finden. Der Trieb nach Gelderwerb, der so viele Jünger des Humanismus beseelte, der sie immer von neuem anspornte, den Namen ihres freigebigen Schutzherrn mit fast unerträglichem Weihrauch zu umgeben und seinen Ruhm der Mit- und Nachwelt tönend zu verkünden, war Alberti, der auch hierin eine Sonderstellung einnimmt, von Haus aus fremd.[2]) Wenn auch daher das Fehlen persönlicher Schmeicheleien nicht auffällig erscheinen kann, so muss es doch mit dem Wesen einer Widmungsschrift als unvereinbar bezeichnet werden, dass Alberti in einem dem Papste gewidmeten Werke gegen das Papsttum selbst, wenn auch in massvoller und gelinder Weise, Vorwürfe erhebt. Im 13. Kap. des siebenten Buches[3]) erörtert er die Anlage des Altars und rühmt hierbei die Einfachheit der alten Christen, ihre gemeinsamen Liebesmahle, die Trefflichkeit der Predigt. Nachdem er sich so in sehnsüchtige Erinnerung der alten Zeit versenkt hat, findet er für den Cultus der Kirche seiner Zeit nur Worte der Missbilligung und Klage. Er ruft nach einem gewaltigen, von

---

[1]) Europa cap. 59: *Albertus Florentinus conditis de architectura egregiis voluminibus aliique paene innumerabiles nova cudentes opera eius Pontificis gratiam meruere.*

[2]) vit. anonym: *pecuniarum et quaestus idem fuit omnino spretor.*

[3]) *successere haec tempora, quae utinam vir quispiam gravis pace pontificum reprehendenda duceret, qui cum ipsi dignitatis tuendae gratia vix calendis annuis potestatem populo faciant visendi sui, omnia usque adeo circumferta reddidere altaribus et interdum — non dico plus.*

sittlichem Ernste erfüllten Mann, der diese Entartung der Kirche mit der Macht seiner Rede tadele. Er erhebt gegen die Päpste den Vorwurf, dass sie, nur um das Ansehen ihrer Würde nicht preiszugeben, kaum einmal im Jahre dem Volke sich zeigen. Dass er noch weitere kirchliche Missbräuche schmerzlich empfand, zeigt dann die jähe Weise, mit der er diese Betrachtungen abbricht. Mit dem Heidentum des von Natur unkirchlichen Humanismus konnte die Kirche und das Papsttum für eine Zeit einen allerdings merkwürdigen Bund schliessen; dieses Heidentum erschien minder bedenklich, als das leidenschaftliche Drängen und Stürmen nach kirchlichen Reformen, welches die edelsten Geister des Jahrhunderts durchbebte. Eine Äusserung dieses Konziliargeistes, dessen stürmische Erregung die Kirche kaum überwunden hatte, sind auch Albertis wenn auch von thatkräftigem reformatorischem Drange nicht gerade erfüllten Anschauungen, die man in einem dem Oberhaupte der Kirche gewidmeten Werke nicht erwarten darf.

Auch äussere Zeugnisse weisen darauf hin, dass Alberti an seinem Werke noch weiterhin thätig war, dasselbe noch ausgefeilter und ausgearbeiteter der Welt übergeben wollte. Man möchte vermuten, dass es zunächst nur eine esoterische Bedeutung hatte, auf die Kenntnis eines intimen Kreises beschränkt blieb, gar nicht die Kunde weiterer Schichten der gelehrten und künstlerischen Welt erreichte. So verbreitete sich wohl der Ruf seiner Abfassung eher, als eingehendere Kenntnis des Inhalts. Daher kann es nicht Wunder nehmen, dass Kurialen wie Palmieri und Biondo genauere Kunde besitzen, während Entferntere nur unzuverlässige Nachricht erhielten. Denn Bartolomeo Fazio, der um 1455 sein Werk de viris illustribus schrieb, hat offenbar, wie man zu sagen pflegt, davon nur läuten hören, aber nicht zusammenschlagen. Er berichtet von zwei Büchern über Architektur, „Tischgespräche" betitelt,[1]) vermischt also zwei ganz verschiedene Schriften. Filarete verweist in seinem Traktat auf Alberti;[2]) da er aber der humanistischen Bildung entbehrte, wird sein Wissen wohl auf Hörensagen beruhen. Eine Unterstützung der aufgestellten Ansicht findet sich in dem Schreiben, mit welchem Alberti seine Abhandlung: de statua dem Giovanni Andrea, Bischof von Aleria, widmete. Diese Zueignung, zuerst von Janitschek publiziert,[3]) kann, da Andrea erst 1469 Bischof wurde, nicht vor diesem Zeitpunkte verfasst sein.[4]) Hier heisst es nun im Eingang: „Dass Dir meine beiden Werkchen über die Malerei und über die Elemente der Malerei gefallen haben, erfüllt mich mit lebhafter Freude." Nachdem er betont

[1]) Facius d. vir. ill. ed. Mehus p. 13: *scripsit et de architectura libros duos, quos intercoenales inscripsit.*
[2]) Janitschek: Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften p. V, Anm. 1.
[3]) Janitschek a. a. O. S. 167.
[4]) Ebendaselbst S. 245.

hat, welches Gewicht er auf des Freundes Urteil lege, fährt er fort: „Ich hoffe, dass du auch dieses dritte Werkchen, welches ebensosehr auf den bildenden Künstler wie auf das Thun des Architekten Bezug nimmt, mit Vergnügen lesen wirst.“ Sein Schweigen über das Hauptwerk muss auffällig erscheinen, wenn man eine gleiche Veröffentlichung annimmt, wie sie für andere seiner Schriften erwiesen ist, kann aber nicht befremden, wenn man an dem zunächst nur esoterischen Charakter der Schrift festhält.

Zu diesen Folgerungen treten noch bestimmte Zeugnisse, welche beweisen, dass Alberti bei seinen Lebzeiten das Werk nicht herausgab, dass erst fremde Hände nach seinem Tode den litterarischen Nachlass ordneten. Palmieri nämlich berichtet zum Jahre 1472 den Tod Albertis und fügt hinzu, derselbe habe ein treffliches Werk über die Architektur in seinem Besitz hinterlassen.[1]) Diese Angabe wäre unverständlich, wenn das Werk bereits seit 1452 in Abschriften verbreitet und bekannt gewesen wäre. Auf diese Hinterlassenschaft, wenn sie bereits öffentliches Eigentum geworden war, besonderen Nachdruck zu legen, war gar kein Grund vorhanden.

Wenn man dies alles erwägt, so gewinnen auch die Angaben des Angelo Poliziano, der doch in der Lage war, genaue Kunde sich zu verschaffen, ihre rechte Bedeutung. Nach dem Tode Albertis liess dessen sonst nicht näher bekannter Vetter Bernardo das hinterlassene Werk aus der Urschrift abschreiben, um es dem Lorenzo Medici zu widmen, wie es bereits die Absicht des Geschiedenen gewesen sei. Polizian begleitet das Werk mit einem empfehlenden Briefe, welchen Tiraboschi, freilich ohne seine Ansicht näher zu begründen, in das Jahr 1480 setzt, und der sowohl in der Briefsammlung[2]) des Poliziano aufgenommen, wie in den lateinischen Ausgaben des Werks wiederholt abgedruckt worden ist. Hier berichtet nun Poliziano, dass der Tod Alberti gehindert habe, die letzte Hand an die Ausfeilung und Verbesserung seines Werkes zu legen, sodass erst der Verwandte die Ehrenpflicht erfüllte, eine Ausgabe zu veranstalten.[3]) Diese so bestimmt ausgesprochenen Angaben Polizians werden durch das

---

[1]) Palmieri ad ann. 1472: *Leo Baptista Albertus vir ingenii atque doctrinae elegantis Romae moritur egregio codice de architectura relicto.*

[2]) *Epp. lib. X. n. 7.*

[3]) *libros elucubravit de architectura decem, quos propemodum emendatos perpolitosque editurus iamiam in lucem ac tuo dedicaturus nomini fato est functus. huius frater Bernardus ..... descriptos eos ex archetypis atque in volumen redactos tibi repraesentat Laurenti Medices.* Dieses von Bernardo dem Lorenzo Medici überreichte Widmungsexemplar ist jedenfalls die in der Laurentiana bewahrte Handschrift (Plut. LXXXIX cod. 113.), welche Bandini (Catal. cod. lat. Bibl. Med. Laur. III 350) als *codex elegantissimus* bezeichnet. Die für die urbinatische Bibliothek bestimmte Abschrift, jetzt in der Vaticana, wurde erst 1483 angefertigt. (Mancini. Vita di Leon Battista Alberti p. 392 Anm. 4.) Auch dies spricht für oben aufgestellte Annahme.

Werk selbst wahrscheinlicher gemacht. Eine Reihe von kleineren Mängeln beweist, dass die letzte Feile dem Werke fehlte. Diese Fehler beeinträchtigen zwar die Gesamtwirkung des Werkes nur wenig und konnten von einem sorgsamen Autor leicht beseitigt werden. Hierfür sollen nur wenige Andeutungen gemacht werden.

VII, 13 findet sich eine Lücke im Texte. Es wird von der Anlage grosser Candelaber gesprochen und zunächst bemerkt, dass die Länge des Candelabers in sieben Teile geteilt werde. Hierauf heisst es *duae dabantur basi eratque basis triangula longior ex *** magis quam lata. inque imo ea quidem latior quam in summo ex **** Das Fehlen der näheren Bestimmung der Massverhältnisse lässt sich erklären, wenn man im Original Albertis Unleserlichkeit annimmt, über welche der Abschreiber sich nicht mehr Gewissheit verschaffen konnte, oder, was noch wahrscheinlicher ist, Alberti selbst noch nicht zu einem endgültigen Resultat gekommen war und deshalb in seinem Handexemplar einstweilen die Bestimmung ausliess.

Auf die genaue Angabe der Massverhältnisse hat Alberti ein ganz besonderes Gewicht gelegt, ganz eindringlich darum gebeten, beim Abschreiben dieser Angaben die grösste Peinlichkeit walten zu lassen.[1]) Doch ist ihm dieser Wunsch nicht ganz erfüllt worden. Denn man wird es wohl nachlässigen Abschreibern zur Last legen müssen, wenn eine so merkwürdige Massangabe wie VII, 9 sich findet: *totam enim crassitudinem divisere in modulos novem, ex quibus dedere cimatio modulum unum et partem moduli tertiam bis, subinde fasciae mediae dedere modulos tris et alterius insuper moduli tertiam. infimae autem fasciae dedere modulos duos reliquos.* Bei dieser Verteilung bleiben zwei moduli übrig, in die Massangaben muss eine Verwirrung eingedrungen sein.

Diesem Schicksale des Werkes sind jedenfalls auch eine Reihe sinnloser Entstellungen zuzuschreiben, welche sich seit dem ersten Drucke des Werkes 1485 mit grosser Gewissenhaftigkeit in den Ausgaben wiederholen. Formen, wie *corocussuri* für *coro tussire* (I, 3. cf. Vitruv. I, 6. 1), *inter Adienum* für *intus ad Rhenum* (I, 4. cf. Varro de r. r. I, 7) u. a. wird man wohl verständnislosen Abschreibern des posthumen Werkes anrechnen müssen, für grammatische Vergesslichkeiten wie *imitasse* (VI, 6) u. a. wird man wohl Alberti die Verantwortung überlassen.[2])

Vom Jahre 1485, wo zu Florenz die erste Druckausgabe er-

---

[1]) VII, 6: *hic peto ex his, qui hoc nostrum opus excribunt, numeros qui recensebuntur non figuris, sed nominibus latinis referant uti sic duodecim, viginti, quadraginta et eiusmodi non XII, XX, LX.*

[2]) Es versteht sich von selbst, dass eine endgültige Lösung der angeregten Fragen nur von einer genauen Untersuchung des handschriftlichen Materials erwartet werden kann. Dem Herausgeber des Werkes wird die Aufgabe gestellt, hier Klärung zu bringen.

schien, muss man den weitverbreiteten Einfluss der Kunsttheorien Albertis datieren.[1])

Nur in der lateinischen Fassung dieser Ausgabe hat das Werk zunächst seine Verbreitung gefunden. Erst in der Mitte des nächsten Jahrhunderts ist sie durch die Übersetzung des Cosimo Bartoli allmählich verdrängt worden. Bei den folgenden Untersuchungen ist daher stets die lateinische Redaktion zu Grunde gelegt worden.

Der um Albertis Schriften so hoch verdiente Bonucci hat von den ersten Büchern eine italienische Übersetzung oder Bearbeitung Albertis aufgefunden und diese im vierten Bande der Opere Volgari veröffentlicht. Die Zeitgenossen Albertis wussten von dieser italienischen Bearbeitung nichts, sie ist bis in dieses Jahrhundert unbekannt und folglich auch einflusslos geblieben.

Nachdem so die Abfassung des Werkes zeitlich bestimmt worden ist, wird auch die Möglichkeit geboten, die Bedeutung des Werkes im Entwickelungsgange Albertis klar zu erkennen und seine Entstehungsgeschichte zu verfolgen. Ein kurzer Rückblick auf die Lebensschicksale und Bestrebungen Albertis bis zu seiner Wirksamkeit unter Nikolaus V in Rom soll diesem Zwecke dienen.

---

[1]) Die Wirkung des Werkes blieb nicht auf Italien beschränkt. In Frankreich widmete man frühzeitig demselben ein reges Studium. Fortunatus Duraeus verdient eine besonders ehrenvolle Erwähnung, da er sich durch die von Späteren verständigerweise beibehaltene Kapiteleinteilung grosse Verdienste um die Brauchbarkeit des Werkes erwarb. Geoffroy Tory de Bourges in Paris, Johannes Kierher aus Schlettstadt machten für das Werk eine eifrige Propaganda.

[2]) Die Frage nach dem Verhältnis der italienischen zur lateinischen Redaktion kurz erörtert bei Janitscheck a. a. O. pag. V Anm. 1. Burckhardt legt für seine Anführungen, soweit möglich, die italienische Redaktion zu Grunde.

III.

Als Verbannter wurde Leon Battista Alberti,[1]) wenn man der wahrscheinlichsten Angabe folgen darf, in Venedig 1404 geboren.[2]) Denn weder Geburtsort noch Geburtsjahr stehen mit unzweifelhafter Sicherheit fest.

Sein Entwickelungs- und Bildungsgang ist dank der jedenfalls von einem der vertrautesten Freunde Albertis verfassten, leider nur als Fragment erhaltenen Biographie[3]) und einzelner in den Schriften Albertis zerstreuten Andeutungen in den Hauptumrissen klar zu verfolgen, wenn man auch im einzelnen den Mangel eingehenderer Kunde oft schmerzlich beklagen muss.

Die sorgfältige auf unablässige Übung aller Kräfte gerichtete Erziehung, welche der Vater Lorenzo dem Knaben zu teil werden liess, hat der Sohn selbst in dankbarer Erinnerung nachmals hervorgehoben.[4]) Unter so bewährter Leitung wurde in Alberti der Trieb nach möglichst harmonischer Ausbildung aller in ihm ruhenden geistigen und körperlichen Fähigkeiten geweckt, von dessen Bethätigung der anonyme Biograph im Eingang seiner Schilderung so Erstaunliches zu berichten weiss.

Während die anderen Glieder des Hauses der Alberti, wie es scheint, dem Gewinne eines weit ausgebreiteten Handels nachgingen, hielt sich Leon Battista von aller auf den Erwerb gerichteten Thätigkeit zurück und lebte nur der Befriedigung seines leidenschaftlichen Dranges nach Wissen und Erkenntnis. Diese Absonderung mag wohl der Anlass gewesen sein, welcher

---

[1]) Springer: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte S. 69 flg.
Burckhardt: Kultur der Renaissance in Italien I, S. 168 flg.
Voigt: Die Wiederbelebung des klass. Altert. I, S. 372 flg.
Girolamo Mancini: Vita di Leon Battista Alberti Firenze (Sansoni) 1882.
Janitscheck: Alberti-Studien. (Repert. f. Kunstw. 1883, S. 38 flg.)

[2]) Vasari Opere II, pag. 536, Anm. 3. Janitscheck a. a. O., S. 46 flg.

[3]) bei Muratori XXV. Col. 295 sqq. Janitscheck a. a. O., S. 39 flg.

[4]) delle commodità et incommodità delle lettere (Opuscoli Morali di L. B. Alberti trad. da Cosimo Bartoli. Venetia 1568) pag. 141.

ihn seinen Verwandten entfremdete, deren Gleichgültigkeit und Missachtung seiner Bestrebungen für ihn die Quelle vieler bitteren Empfindungen wurde.[1]) Nicht leicht machte ihm das Geschick den Weg zur Höhe der Bildung. Not und Entbehrung waren die Begleiterinnen seiner Jugend, vielfache Anfeindungen und Kränkungen hemmten seinen Gang,[2]) konnten ihm aber dem vorgesteckten Ziele nicht entfremden. Die Ruhmessehnsucht, welche die edelsten Geister der Zeit so mächtig entzündete, verbunden mit einer früh schon erprobten eisernen Willenskraft liessen ihn aller Bedrängnisse Herr werden.[3])

In den gewöhnlichen Geleisen der von dem neuen Geiste noch unberührten Universitätsstudien bewegte sich im Beginn Albertis Bildung. Auf der berühmten Hochschule von Bologna widmete er sich dem Studium[4]) des bürgerlichen und kanonischen Rechtes mit solcher Ausdauer, dass er wiederholt in schwere Krankheit verfiel, die ihn, wie der anonyme Biograph berichtet, nötigte, die juristischen Studien abzubrechen und ihn der seiner Geistesrichtung mehr zusagenden Beschäftigung mit mathematischen und physikalischen Problemen zuführte. Doch darf man aus manchen Anzeichen schliessen, dass dies nicht der alleinige Grund war, welcher diese für Alberti so wichtige Wendung herbeiführte. Vielmehr beruhte diese auf einer tiefinneren Abneigung gegen die von der Scholastik beherrschte Lehrmethode der Universitäten und besonders gegen die juristische Wissenschaft, welche eingeengt in den „leeren Formalismus“[5]) unfruchtbarer Dialektik gerade im fünfzehnten Jahrhundert eines kräftigen Lebens entbehrte, wohl Ansehn und äussere Güter in Aussicht stellte, Naturen aber, welche nach individueller geistiger Bildung strebten, durch einen unüberwindlichen Autoritätsbann schreckte.

Vierundzwanzig Jahre alt war Alberti, als sich diese Wendung seiner Studien vollzog. „Um diese Zeit — so erzählt der Anonymus — verfasste er das seinem Bruder gewidmete Werk: „Über die Vorzüge und Nachteile der Studien“ und zeigte in dieser Schrift auf Grund eigner Erfahrung, was von denselben zu halten sei.“ Vorausgesetzt, dass das überlieferte Geburtsjahr richtig ist, würde dies von Alberti selbst als Erstlingschrift be-

---

[1]) vita anonymi: *a suis affinibus acerbissimas iniurias intolerabilesque contumelias pertulit.*

[2]) delle incomm. e. incomm. pag. 175: *io sopportai la povertà, le inimicitie, le ingiurie non piccole e (come sanno molti) leggieri.*

[3]) a. a. O. pag. 143: *io veramente giudicavo che fussi officio d' animo grande stottentrare alle fatiche alle vigilie ed a tutte l' altre cose e difficultà degli studij e sopportarle o per cagione di sapere o per acquistarmi honore e fama lequali cose io giudicavo di poter conseguire mediante le lettere.*

[4]) Juristische Reminiscenzen: Erwähnung der *ligna cocta (de re aedif. V, 17)* mit Bezugnahme auf Ulp. Digest XXXII. 55 § 7.

[5]) v. Savigny: Geschichte des röm. Rechts im Mittelalter. Neue Ausgabe. Bd. VI. S. 9 flg.

zeichnete Werkchen in das Jahr 1428 fallen. Vier Jahre zuvor war die Komödie Philodoxis anonym erschienen und als antik verbreitet worden.

Auf den Wunsch seiner Freunde — so berichtet Alberti selbst — habe er sich entschlossen, das Werkchen zu verfassen, um eine Frucht seiner unablässigen Studien zu zeigen. Da er nach Anlage und Tendenz des Werkes wiederholt veranlasst ist, auf die eigene Erfahrung sich zu berufen, so finden sich hier eine Reihe gewichtiger Aussagen, welche seine Abneigung gegen die überlieferte Bildungsweise bezeugen und den Beweis liefern, dass er mit seinem Denken und Empfinden sich bereits in anderen Anschauungen, in dem Ideenkreis des Humanismus und der Renaissance bewegt.

Mit geringer Achtung spricht er von den akademischen Graden, verspottet die eingebildeten Doktoren, welche mit ihren goldenen Schnallen einherstolzieren und sich einbilden, mit diesem Titel genug, ohne ihn nichts zu wissen.[1]) Ganz besonders bemerkenswert für seine humanistische Richtung sind seine gegen die Mediziner und Juristen gerichteten Ausfälle,[2]) welche zeigen, dass er in den Bahnen Petrarcas wandelt, der zuerst diese Kampfeslosung für den Humanismus gegeben hat.[3])

Die Schrift bezeichnet einen Wendepunkt in der Entwickelung Albertis, sie ist ein Absagebrief an die alte ausgelebte Richtung, von der er sich losgerungen hat, und das Zukunftsprogramm eines auf vollkommene freie Entfaltung der Persönlichkeit gerichteten Strebens.

Die Anlehnung an die Antike, der Humanismus gab allen seinen vielseitigen geistigen Bestrebungen die grundlegende Einheit, seine kräftige, selbstschöpferische Natur bewahrte ihn aber vor der einseitigen Überschätzung und gab ihm das Gefühl des eignen Wertes. Auch hierin lässt sich ein Fortschreiten in seinen Anschauungen noch deutlich verfolgen. In seiner Jugendschrift äussert er,[4]) dass die Alten bereits alle Gebiete des Wissens so vollständig umfasst und durchdrungen hätten, dass ihm, dem Epigonen, nichts gelassen sei als die Möglichkeit und Notwendigkeit, sie zu lesen und sie zu bewundern.

Die frische Luft der toskanischen Heimat, der Eintritt in das rege künstlerische und humanistische Treiben von Florenz befreite ihn von diesen kleinmütigen Empfindungen. Gerade das erste Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts bezeichnet für Florenz eine Zeit gewaltigsten Aufschwunges, der den künstlerischen und litterarischen Ruhm der Stadt für alle Zeiten begrün-

---

[1]) delle comm. p. 158.
[2]) a. a. O. pag. 162 sqq.
[3]) Voigt: Wiederbelebung II, 482 sqq.
[4]) delle comm. p. 141: *talmente abbracciarono essi antichi tutte le cose gravi e tutte le dilettevoli lasciando a noi la facultà e la necessità di leggere e di maravigliarci degli scritti loro.*

dete. Mit wehmütigem Rückblick gedachte zwei Menschenalter später der Florentiner Buchhändler Vespasiano da Bisticci[1]) der alten Zeit. „Die Stadt Florenz — so schreibt er — war in der Zeit von 1420 bis 1433 in der glücklichsten Verfassung, überaus reich an Männern, die erfahren waren in allen Fächern, voll von trefflichen Bürgern, die an Tüchtigkeit wetteifernd sich überboten. Durch die ganze Welt ging der Ruhm seiner trefflichen Regierung und jedermann fürchtete seine Macht." Nicht viel anders urteilt der besonnene Historiker Francesco Guicciardini[2]) über die ersten beiden Jahrzehnte des Jahrhunderts.

In diese ruhmreiche Zeit von Florenz fällt die Aufhebung der über das Geschlecht der Alberti verhängten Verbannung. Durch Beschluss der Balia im Oktober 1428 stand dem Verbannten die Heimkehr in die Vaterstadt frei.

Wann Alberti von dieser Freiheit Gebrauch machte, entzieht sich der sicheren Bestimmung; man darf aber vermuten, dass er nicht lange zögerte, seinen Fuss auf heimatlichen Boden zu setzen. Die Rückkehr nach Florenz — wenn man von einer solchen reden darf — ward für Alberti folgenreich. Überwältigend und mächtig war der Eindruck, welchen die Stadt seiner Väter auf sein empfängliches Gemüt ausübte. Hoch über Sta. Maria del Fiore wölbte sich der Kuppelbau Brunellescos, das Wahrzeichen der Stadt „so gewaltig, himmelragend, gross genug, um mit seinem Schatten alle Völker Toscanas zu decken", an Or San Michele hielt Donatellos heiliger Georg Wacht, die Brancaccikapelle erglänzte von den Fresken Masaccios, die Thüren am Baptisterium verkündeten den Ruhm Lorenzo Ghibertis.

Mit Begeisterung und jugendlicher Hingebung jauchzte Alberti allen diesen Bestrebungen zu, welche das Florenz seiner Zeit bewegten. Eng schloss er sich an die Künstler an und fand für die eigene künstlerische Neigung seiner Natur die nachhaltigste Anregung zur Bethätigung der Kraft. Er ist aber nie in dem blossen Künstler aufgegangen, seine künstlerische Thätigkeit ist nur eine Äusserung seines universalen Strebens gewesen. Dass er sich im Anfang der Malerei in diesem Sinne als vornehmer Dilettant widmete, hat er selbst anmutig geschildert.[3]) „Immer, wenn ich zu meinem Vergnügen an das Malen gehe — wozu ich nicht selten erst nach meinen anstrengenden Arbeiten Muse finde —, verharre ich mit solchem Vergnügen bei der Arbeit, dass es mich oft Wunder nimmt, so drei oder vier Stunden verbracht zu haben."

Aber die blosse Erwerbung technischer Kunstfertigkeit konnte ihm nicht die volle Befriedigung bieten, eine anziehendere Auf-

[1]) vita di Palla Strozzi.

[2]) Storia Fiorentina (Opere ined. III p. 5) *meritamente si dice che quello è stato il più savio, il più glorioso, il più felice governo che mai per alcuno tempo abbi avuto la città nostra.*

[3]) della pittura ed. Janitscheck p. 96.

gabe war es für seinen forschungslustigen, grüblerischen Geist,[1]) die Gesetze des malerischen Schaffens und Wirkens zu ergründen und so für die Kunstentwickelung bindende Normen aufzustellen. Diesem Zwecke machte er die eifrig von ihm betriebenen mathematischen Studien und sein von der Antike genährtes Denken dienstbar. Die Ergebnisse seiner Untersuchung hat er in seiner ersten[2]) kunsttheoretischen Abhandlung über die Malerei niedergelegt. Die Abfassung dieser Schrift im Volgare widmete Alberti dem Filippo Brunelleschi mit einem Schreiben, welches man als den Heroldsruf der künstlerischen Renaissance bezeichnen darf. Mit klarstem Bewusstsein wird hier zum ersten Male die freudige Überzeugung verkündet, dass eine neue schöpferische Kunstepoche beginnt. Das Epigonengefühl: „Die Natur, die Meisterin aller Dinge, bringe, schon müde geworden, ebensowenig mehr Giganten als grosse Geister hervor" ist geschwunden, jubelnd wird das Bekenntnis eignen schöpferischen Vermögens ausgesprochen, der Wettkampf mit der Antike aufgenommen.

Auf Albertis Schrift über die Malerei des näheren einzugehen, ist hier nicht der Ort.[3]) Nur eine merkwürdige Äusserung, die für die damalige Ansicht Albertis über Architektur wichtig ist, muss hier hervorgehoben werden. Die Malerei gilt ihm nicht bloss ihrer Bedeutung nach, sondern auch im Entwickelungsgange des gesamten künstlerischen Schaffens als der Ausgangspunkt aller übrigen Künste: „Wer zweifelt daran — so fragt er[4]) — dass die Malerei die Lehrerin für alle Künste oder sicher eine nicht geringe Zier derselben sei? Wenn ich nicht irre, nahm der Architekt von niemand anderem als dem Maler die Architrave, die Kapitäle, die Säulen, die Gesimse und ähnliche Dinge. Burckhardt[5]) hat auf diese Stelle ganz besonderes Gewicht gelegt und darin „die stärkste Aussage für den malerischen Standpunkt der Frührenaissance gegenüber den Bauformen" erblickt. Zunächst wird man hierin eine bis zur einseitigen Bewunderung gesteigerte Vorliebe für die Malerei erblicken, welche für die späteren Kunstanschauungen Albertis nicht bindend geworden ist. Dass aber ihn schon damals der Gedanke beschäftigte, auch für die Architektur etwas Ähnliches zu leisten, auch sie in den Kreis seiner Studien zu ziehen, darf man aus seinen an Brunellesco gerichteten Worten schliessen. „Doch es wird anderen Orts sein, über deine Vorzüge und zugleich über die Tüchtigkeit unseres Donato und der anderen, die mir durch ihren

---

[1]) vit. anon.: *rerum quae ad ingenium artesque pertinent scrutator fuit assiduus.*

[2]) Mancini (p. 134) stellt die Abhandlung della Statua an die Spitze der kunsttheoretischen Schriften. Das Irrige dieser Ansicht ergiebt sich aus der oben erwähnten Widmungsepistel.

[3]) Ausführlich handelt darüber Janitscheck a. a. O. p. VII sqq.

[4]) a. a. O. p. 90.

[5]) Gesch. d. Ren. p. 41.

Charakter teuer sind, zu sprechen.“ Soviel man weiss, ist dieser Vorsatz unausgeführt geblieben, die Schwierigkeit der im jugendlichen Alter gestellten Aufgabe, auch diese Kunst im raschen Fluge sich eigen zu machen,[1]) hat dieses Ziel weiter hinausgeschoben; die Anstrengungen zweier Jahrzehnte gelten der Erreichung desselben. In dieser Zeit erweiterten sich seine Anschauungen, bereicherte er sich mit einer Reihe von Erfahrungen, die den gereiften Mann befähigten, das als Jüngling von ihm gegebene Versprechen zu lösen.

So dürftig auch die äussern Nachrichten über seine Schicksale für die folgende Zeit fliessen, so lassen sich doch einige neue für die Entwickelung Albertis wichtige Momente hervorheben.

Ganz besonders von Bedeutung und recht eigentlich der Ausgangspunkt seines Interesses für Architektur und die Veranlassung zu seinem Werke sind seine Studien der römischen Ruinen. Eine lebhafte Lust, Bauten zu erforschen, alte Trümmerreste zu bewundern, regte sich schon frühe,[2]) die Tage der Verbannung scheinen ihn vielfach umhergeführt und diesen Trieb gefördert zu haben. An verschiedenen Stellen Italiens prüfte er die alten Denkmäler. Er durchforschte so die Trümmerreste Antiums,[3]) untersuchte mit besonderem Eifer die etruskischen Baudenkmäler, die ihm durch die historischen Erinnerungen besonders geheiligt schienen, musste aber, wie so viele nach ihm, erklären,[4]) dass er vor Rätseln der Forschung stand. Auch über die Grenzen Italiens hinaus hat ihn das Geschick geführt, wie man aus seinen eignen Angaben schliessen darf. Auf einen Aufenthalt in Deutschland deutet die lebendige Schilderung[5]) des Schlittschuhlaufes und die rühmende Erwähnung deutscher Ziegeldächer.[6])

Aber alle diese zerstreuten Eindrücke verschwinden doch in ihrer Wirkung gegen den mächtigen Einfluss, welchen die Ruinenwelt Roms auf Alberti ausübte. Wann er zum ersten Male in den Bannkreis der alten römischen Baureste getreten, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Der erste nachweisbare Aufenthalt in Rom fällt vor das Jahr 1434. Denn vor seinem dreissig-

---

[1]) de re aedif. IX, 9: *magna res est architectura neque est omnium tantam rem aggredi.*

[2]) delle comm. p. 145: *veramente di tutti i piaceri il più eccellente e da nobili e ben nati è lo andare a spasso per le città e per le provincie ed il considerare infinite cose, i tempij, i teatri, e le muraglie ed ogni sorte di edificii ....*

[3]) de re aedif. IV, 3.

[4]) ibid. VIII, 4.

[5]) ibid. VI, 8: *Apud Germanos passim offendes ludibundam in glacie iuventutem socculo ferreo gracili et subterlevigato innixam facto impulsu levi testae lubricitate superlabi tanta motus velocitate, ut ne vinci quidem se a praepete alite patiantur.*

[6]) ibid. III, 15: *maxima pars Germaniae asserulis utitur VI, 11: Germania tegulis vitreatis nitet.*

sten Jahre verfasste er nach dem Zeugnis des Anonymus[1]) die ersten drei Bücher seiner Schift della famiglia zu Rom in der kurzen Frist von neunzig Tagen. Diesen frühzeitigen Aufenthalt in Rom beweisen auch mehrere Berufungen auf römische Werke in der Schrift über die Malerei. Hier nennt er einmal ein antikes Werk,[2]) wahrscheinlich eine Reliefdarstellung und führt von neueren Schöpfungen Giottos Navicella an.[3]) Die in beiden Fällen beigegebene Schilderung verbürgt die Autopsie. Eine tiefe Einwirkung dieses Aufenthalts auf Albertis Kunstanschauungen lässt sich in ihren Spuren nicht näher verfolgen. Die entscheidenden Eindrücke gewann er erst durch die eingehenden Forschungen, welche er in der Zeit seines zweiten sicher nachweisbaren Anfenthalts in Rom, welcher in die zweite Hälfte des Pontificats Eugen IV fällt, unternahm. Bekanntlich wurden auf Anregung dieses Papstes die Erzthüren von St. Peter durch Filarete geschaffen. Da dieselben mit Darstellungen geschmückt wurden, welche sich auf das Unionsconcil von Florenz beziehen, so kann die Ausführung dieses Werkes erst nach 1439 fallen; im Jahre 1445 ist die Arbeit vollendet.[4]) Gerade als diese Thüren verfertigt wurden, hielt sich Alberti in Rom auf.[5]) Mithin fällt sein Aufenthalt in die Zeit zwischen 1439 und 1445. Dieser Zeitraum wird, wenn man einigen Andeutungen folgen darf, noch in etwas beschränkt. Da Alberti 1441 bei dem zu Ehren des anwesenden Papstes veranstalteten litterarischen Turnier in Florenz[6]) sich aufhielt, so wird man seine Anwesenheit in Rom erst nach diesem Jahre ansetzen dürfen. In einem Briefe seines Freundes Leonardo Dati vom Jahre 1433[7]) wird an ihn aus Florenz als an einen Abwesenden geschrieben, in einem anderen aus demselben Jahre datierten Briefe dieses Leonardo Dati wird Albertis Rückkehr als nahe bevorstehend berichtet.[8]) So darf man mit einiger Wahrscheinlichkeit zwischen 1441 und Ende 1443 den Aufenthalt Albertis in Rom ansetzen.

Wie alle Altertumsfreunde beklagte auch Alberti den Untergang und die täglich noch fortgesetzte Verwüstung der Denk-

---

[1]) *scipsit .... annum ante trigesimum aetatis suae etruscos libros, primum secundum ac tertium de familia, quos Romae die nonagesimo quam inchoarat absolvit.* cf. Janitscheck, Repert. f. Kunstw. 1883. S. 46 Anm. 22.

[2]) pag. 113.

[3]) pag. 123.

[4]) Eugen Müntz: les arts à la cour des papes I, p. 41.

[5]) de re aedif. II, 6: *nos Romae ad Petri basilicam vidimus, cum ab Eugenio pontifice maximo valvae restituerentur, ubi hominum manus iniurias rapiendo argento, quo olim fuerant vestitae, non intulissent solidas et integerrimas annos plus quinquaginta perdurasse. nam si recte annales pontificum urbis Romae interpretamur, tot ab Adriano VI temporibus qui eas posuit ad quartum Eugenium sunt.*

[6]) Mancini a. a. O. pag. 227 sqq.

[7]) Leonardo Dati Epp. (ed Mehus) XII.

[8]) ibid. XIX: *veniet istuc Baptista Albertus intra mensem.*

mäler des mit Trümmern überschütteten Roms.[1]) In ihnen sah er die glaubwürdigsten Zeugen für die Grossthaten der Vorzeit, von denen er in den Schriften ihrer Geschichtsschreiber gelesen.[2]) Mächtig wurde in ihm die Begeisterung geweckt und der Gedanke lebendig, diese Schätze für das Streben seiner Zeit fruchtbar zu machen, ihnen das Geheimnis ihrer Grösse abzulauschen. Seine aus den Schriften der Alten geschöpften Kenntnisse und der sichere künstlerische Blick vereinigten sich, um aus dem Verfall den ehemaligen Glanz sich vor die Phantasie zu rufen. Mit welchem unermüdlichen Eifer er sich der Forschung hingab, bezeugt er selbst:[3]) „Nichts gab es irgendwo von alten Bauten, in denen irgend ein Verdienst hervorleuchtete, das ich nicht sofort ergründete, um irgend etwas daraus zu lernen. So liess ich nicht ab, alles zu durchspüren, zu erwägen, zu messen, in Zeichnung aufzunehmen, bis ich gründlich erfasste und erkannte, was ein jeder an Geist und Kunst Verdienstliches geleistet hatte." Aus einer andern Stelle[4]) geht hervor, dass sich die Untersuchungen der Bauten bis auf das Aufgraben der Fundamente erstreckten. Von den römischen Bauten, deren er im einzelnen nicht weiter eingehend gedenkt,[5]) fesselten einige seine Aufmerksamkeit ganz besonders. So spricht er mit wahrer Begeisterung von dem pons Adriani,[6]) dessen Leichnam sozusagen er noch mit Verehrung betrachtet und dessen nahenden Verfall er sachkundig auseinandersetzt. Die vollendete Anlage des Pantheons wird von ihm gerühmt.[7]) Nach anderen Denkmälern suchte er vergebens. So fand er von dem gewaltigen Circus maximus nicht einmal Spuren.[8])

Diese ausgedehnten Ruinenstudien, welche zur Abfassung des Werkes über die Baukunst die Anregung gaben, wurden aber erst in Verbindung mit dem übrigen universalen Wissen Albertis wirklich nutzbar gemacht.

Eine rege litterarische Thätigkeit, welche die verschiedensten Gebiete geistiger Erkenntnis umfasste, geht seinem Hauptwerke

---

[1]) de re aedif. X, 1: *me superi interdum nequeo stomachari, cum videam aliquorum incuria, ne quid odiosum dicam, dicerem avaritia, ea deleri quibus barbarus et furens hostis ob eorum eximiam dignitatem pepercisset quaeve tempus, pervicax rerum prosternator, aeterna esse facile patiebatur VI, 1: restabant vetera rerum exempla ... eadem non sine lacrimis videbam indies deleri.*

[2]) praef.: *nihil plus dico quam nos ex his bustis et residuis veteris magnificentiae quae passim videmus multa historicis credere didicisse, quae alioquin fortasse minus credibilia videbantur.*

[3]) VI, 1.

[4]) III, 5.

[5]) Er erwähnt das *templum Vespasiani (III, 5), agger Tarquinii (I, 8), porticus Agrippae (VI, 11), sepulcrum Antoniorum (III, 5).*

[6]) VIII, 6: *ad pontem omnium praestantissimum Adriani opus dignum memoratu cuius ut ita loquar cadavera spectabam cum veneratione cf. X, 8.*

[7]) VII, 10.

[8]) VIII, 8.

voraus. Immer sind es die alten Autoren, welche seinen Studien die Richtung geben, auf die er sich in einer für heutige Empfindung fast übermässigen Weise beruft. Gleichwohl sind aber alle seine Schriften beseelt von dem Hauche einer frischen, kräftigen, vollen Persönlichkeit.

Die mathematischen Studien waren es, denen er sich nach seiner Abkehr von der juristischen Wissenschaft zuwandte. Sie waren der Ausgangspunkt für die von ihm lebhaft betriebenen Forschungen auf dem Gebiete der Optik und befähigten seinen erfinderischen Geist zur Lösung wichtiger Probleme der Ingenieurkunst. Ein lebhafter Drang nach Mitteilung des von ihm Gefundenen erklärt die grosse Anzahl seiner Abhandlungen, die nur zum Teil noch erhalten sind. So schrieb[1]) er über die Schiffsbaukunst ein eignes Werk und weiss mit Stolz zu berichten von seinen Erfindungen, die für die Vernichtung des Gegners im Seekampf von ihm ausgedacht wurden.[2]) Von jeder an seine Forschungslust herangetretenen Frage musste er sich durch eine schriftliche Erörterung befreien.

Neben diesen theoretischen Studien strebte er auch durch eigne Anschauung die einzelnen Handwerksthätigkeiten zu erkennen. Er ging in die Werkstätten der Künstler und der gewöhnlichsten Handwerker und erforschte von ihnen die Regeln ihrer Kunst.[3]) Wann seine eigne künstlerische Thätigkeit auf dem Gebiete der Architektur begann, ist unbekannt. Jedenfalls hatte sein Genius sich bereits bewährt, als ihn Ghismondo Malatesta nach Rimini berief.

Alle diese verschiedenen Studien sind als Vorbereitungen für sein grosses Werk zu betrachten, in welchem er das Gesamtergebnis nicht bloss seiner künstlerischen Anschauungen, sondern man darf sagen, der Erfahrung seines gesamten Lebens niederlegte. Die letzte Veranlassung zum Werke, die Mahnung, dasselbe zu einem formellen Abschluss zu bringen, darf man in seiner Thätigkeit an der Kurie Nikolaus V erblicken.

Mit Tomaso Parentucelli, als Papst Nikolaus V, bestieg der Humanismus den Stuhl Petri, seine Jünger erfüllten den Vatikan. Unter diesen Humanisten nahm Alberti in der Gunst des Papstes eine hervorragende Stellung ein, doch ist eine genaue Bestimmung und Umgrenzung seiner Wirksamkeit nicht möglich gewesen. Vasari, der über Albertis Berufung nach Rom berichtet, wusste offenbar nur sehr wenig und suchte in seiner pragmatisierenden Weise dieses wenige sich zurecht zu legen. Er giebt ganz allgemein an, zur Zeit des Papstes Nikolaus sei Alberti

---

[1]) V, 12: *alibi de navium rationibus in eo libello, qui anvis incribitur, profusius prosecuti sumus.*

[2]) VI, 12.

[3]) vita anonymi: *a fabris, ab architectis a navicularüs ab ipsis sutoribus et sartoribus sciscitabatur si quidnam forte rarum sua in arte reconditum servarent.*

nach Rom gekommen und durch die Vermittelung seines Freundes Biondo bald in ein vertrautes Verhältnis zum Papste getreten, der sich seiner bei der Ausführung seiner grossen Baupläne bedient habe. Diese Vermittelung des Flavio Biondo muss schon deshalb für unwahrscheinlich gelten, weil derselbe sich bekanntlich der Gunst des Papstes wenig erfreute. Zudem ist nicht zu bezweifeln, dass der in dem Humanistenkreis von Florenz so wohlbekannte Papst auf eine so glänzende Erscheinung wie die Albertis längst aufmerksam geworden war, gerade in ihm den geeigneten Mann erkannte, für die Verwirklichung seiner Gedanken mit thätig einzugreifen. Bücher und Bauten, diese grossen Leidenschaften der Renaissance, die in Nikolaus V ihren grössten Förderer fanden, erfüllten auch Alberti,[1]) der nun als humanistischer Berater dem Papste zur Seite trat. Aus dieser vertraulichen Stellung Albertis ist es zu erklären, dass sich trotz der eifrigen Forschungen von Müntz und Janitscheck[2]) in den päpstlichen Archiven keine Nachweise über seine Anteilnahme an den päpstlichen Bauten gefunden haben. So sind die äussern sichern Zeugnisse — denn Vasaris verworrene Angabe fällt nicht ins Gewicht — für den Aufenthalt Albertis an der Kurie nur geringe. Dass er 1451 in Rom war, wird durch eine in einem Codex der Marciana befindliche Notiz bezeugt, welche berichtet, dass Alberti in diesem Jahre den Momus verfasste. Für das folgende Jahr wird sein Aufenthalt durch den von ihm verfassten Bericht über die Verschwörung des Stefano Porcari bezeugt, die er selbst in Rom als Augenzeuge erlebte.[4]) Dieses Schreiben stammt aus dem Beginn des Jahres 1453.[5]) Zu diesen Zeugnissen gesellt sich ein nicht unwichtiges Schreiben des Francesco Filelfo an Alberti. Im Jahre 1451 hatte Filelfo dem Alberti ein Gedicht gewidmet. Diese Aufmerksamkeit war aber, wie dem Filelfo gemeldet worden war, nicht an den Adressaten gelangt. Um Gewissheit zu erlangen, beauftragte er seinen in Rom befindlichen Sohn Xenophon durch einen Brief,[6]) nähere Erkundigungen einzuziehen. Diese führten zu einem befriedigenden Ergebnis, wie ein an Alberti selbst gerichteter aus Mailand vom 9. August 1452 datierter Brief beweist, den er der nun wiederholten Sendung des Gedichtes beifügte.[7]) Dieses an Al-

[1]) IX, 9: *hoc non praetermittam: bibliothecis ornamento inprimis erunt libri et plurimi et rarissimi praesertim ex docta illa vetustate collecti.*

[2]) Eug. Müntz a. a. O. p. 84. Janitscheck Rep. f. K. III. Bd.

[3]) Voigt, Wiederbelebung I. S. 376 Anm. 1.

[4]) de Porcaria coniuratione (Muratori XXV, Col. 309 sqq.): *qua in re illud conferet, quod inter pericula constituti historiam uti gesta sit, melius quam qui istic audiere, teneamus.*

[5]) Voigt II, 70, Anm. 1.

[6]) Mailand, d. 9. Juni 1452.

[7]) *dederam ad te anno superiore Cal. Octobribus ex Cremona carmen non tam voluntatis capiundae quam veluti renovandae veteris amicitiae gratia.* Zum Schluss heisst es: *tu velim tuum des ad me Momum, quem audio, si adhuc eum absolveris.*

berti gerichtete Gedicht des Filelfo ist nicht nur eine Bestätigung der anderen Zeugnisse für den damaligen Aufenthalt Albertis in Rom, es ist auch ein Beweis dafür, dass Alberti in Rom als einflussreiche Person galt. Denn es ist anzunehmen, dass nur die Erreichung irgend eines Anliegens die Muse Filelfos zu diesem Gedichte begeisterte.

Bei dieser auffallenden Dürftigkeit äusserer Zeugnisse für Albertis Wirksamkeit am Hofe des Papstes, muss man den inneren Bezeugungen nachspüren, welche sich vielleicht in den Schriften Albertis finden. Diesen Gedanken erfasst und in vortrefflicher Weise durchgeführt zu haben, ist das Verdienst von Dehio, der in einer knapp gehaltenen Abhandlung[1]) durch die Vergleichung der von Manetti verfassten Biographie des Papstes und der Aussagen Albertis eine Reihe wichtiger Merkmale aufgestellt hat, welche für enge Beziehungen der theoretischen Sätze Albertis und der Baupläne des Papstes sprechen, den bestimmenden Einfluss Albertis nicht wegleugnen lassen.

Doch würde man die von Alberti erfasste Aufgabe für zu eng halten, wenn man in seinem Werke nur eine Anleitung zur Ausführung der päpstlichen Bauideen erblicken wollte. Eine Reihe von Gedanken sind in dem Werke niedergelegt, welche eine unmittelbare Beziehung auf die streng fachmännische Bildung gar nicht zulassen, welche aber der schönste Ausdruck des Wesens und Denkens Albertis sind, ihn in seinen Ansichten so frei von Vorurteilen, in vielfachen Beziehungen den Anschauungen seiner Zeit voraus zeigen. Die Stellung der Architektur in der allgemeinen Kulturentwickelung sucht er, gestützt auf die Berichte der Alten, sich zu verdeutlichen, er wird zum Staatsphilosophen, der sich für seine künstlerischen Schöpfungen ein eigenes Staatssystem[2]) erdenkt. Es genügt ihm nicht, die äussere Form der architektonischen Werke zu schildern, die Regeln für die sinnliche Verkörperung der Baugedanken zu entwickeln, er belebt seine Bauten mit Wesen, für deren Wohl und Behagen er lebhaft empfindet. So vergisst er bei der Schilderung des Hospitalbaues fast ganz das Eingehen auf die äussere Form und ergeht sich in Betrachtung über die beste Art der Krankenpflege.[3]) Bei der Schilderung des Gefängnisses[4]) wendet er sich — drei Jahrhunderte vor Beccaria — gegen die Grausamkeit des Straf-

[1]) Die Bauprojekte Nikolaus V und L. B. Alberti (Repert. f. Kstw. III, S. 241 ff.).

[2]) IV, 1.

[3]) V, 8.

[4]) V. 13: *postremo hoc genus carceris si fuerit quispiam, qui subterraneum antrum et horrendo sepulcro simile faciendum curavit, is quidem ad sontis poenam nimirum spectabit magis quam lex ipsa aut hominum ratio postulet, nam etsi perditi homines ultima omnia suis flagitiis mereantur, erit tamen et rei publicae et principis officium nihil de pietate demereri. eo sat adeo sit firmasse opus pariete et apertionibus et testudine ut eripere nusquam facile sese conclusus possit.*

verfahrens seiner Zeit und stellt Forderungen, deren Verwirklichung erst einer spätern Zeit vorbehalten blieb.

Hiermit soll auf eine Seite des Werkes nur flüchtig hingewiesen, seine Bedeutsamkeit auch für andere als künstlerische Interessen im 15. Jahrhundert hervorgehoben werden. Die folgenden Erörterungen werden nur die Bedeutuug des Werkes für die künstlerischen Ideen verfolgen.

IV.

Charakteristisch für die italienische Kunstanschauung des 16. Jahrhunderts ist eine bis zum förmlichen Hass gesteigerte Abneigung gegen die Schöpfungen der mittelalterlichen Kunst.[1]) Filaretes, mit Albertis Werk ziemlich gleichzeitiger Traktat[2]) enthält leidenschaftliche Ausfälle gegen die Gotik. Den schroffsten Ausdruck aber enthält diese Verachtung ein Jahrhundert später in Vasaris berühmten Biographien. Unablässig hat dieser die herbsten Vorwürfe gegen eine der Empfindung seiner Zeit fremd gewordene Kunstrichtung geschleudert und wesentlich dazu beigetragen, diese Auffassung in weiteren Kreisen herrschend zu machen, ihr für das Kunsturteil der Folgezeit fast dogmatisches Ansehen zu verleihen.

Geht man der Entstehung dieser Anschauung nach, so darf man ihre Anfänge nicht in den eigentlichen künstlerischen Kreisen suchen. Das Bewusstsein eines jähen Bruches mit den künstlerischen Formen und Gedanken der Vergangenheit durchdringt diejenigen, welche die neue Richtung der Kunst einleiten, nicht so scharf, wie es der späteren Betrachtung erscheint. Im Gegenteil sind die Künstler gross geworden durch die Anlehnung an eine besonders für den Inhalt ihrer Darstellungen typische Tradition. Erklärlich ist es aber, dass dem auf der Höhe der Entwicklung befindlichen Beobachter der Unterschied kaum zu überbrücken erscheint, dass er einer früheren Stufe der Entwickelung nicht die volle Gerechtigkeit und unbefangene Würdigung zu teil werden lässt.

Die eigentliche Wurzel dieses gegen die mittelalterliche Kunstrichtung so eingenommenen Urteils ist in der Wirkung der humanistischen Ideen zu suchen.

---

[1]) Burckhardt, Gesch. d. Ren. § 28.

[2]) R. Dohme: Filaretes Tractat von der Architektur. (Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen I pag. 225 flg.)

Von Haus aus zeigt der italienische Humanismus — so weltbürgerlich in seiner Verbreitung — eine stark nationale Färbung.[1]) Das italienische Nationalbewusstsein und der italienische Nationalstolz schöpften aus dem Humanismus ihre beste Kraft.

Petrarca dankte, an einen bekannten Ausspruch Platos erinnernd,[2]) der Vorsehung, dass er ein Italiener sei und kein Barbar, und pries sein Heimatland glücklich, dass es durch den Schutz der Alpen geschieden sei von deutscher Roheit.[3]) Alle Humanisten sind von diesem Barbarenhasse, der seine Spitze besonders gegen Deutschland wendet, mehr oder minder erfüllt und haben dieser Empfindung beissenden Ausdruck gegeben. Ihrem Denken steht das römische Altertum als ein nationales Gut wieder lebendig und wirksam da, mit Ahnenstolz blickten sie auf die lange Reihe der Heroen, deren Ruhm das Ziel ihres sehnsüchtigen Strebens wurde. Nur einem trüben Geschick schrieben sie es zu, dass sie lange Zeit von diesem Erbe geschieden worden seien; es von neuem sich eigen zu machen, war ihr Gedanke. Sie lebten in der Fiktion, die Kultur eines Jahrtausends, mit der sie in jeder Faser doch auf's engste verwachsen waren, von sich abstreifen zu können, um unmittelbar an die Antike die unterbrochene Bildung zu knüpfen. Die Zwischenzeit empfanden sie nur als eine Störung der Entwickelung, als eine Zeit des Abfalls und der Entfremdung.

Es war natürlich, dass man bei der so mächtig sich äussernden Begeisterung für die Antike auch Betrachtungen anstellte über die Gründe, welche diesen Verfall herbeiführten. Freilich ging hierbei die Forschung wenig in die Tiefe: der Gedanke, dass nur Barbarenhand an der ehrwürdigen Grösse der Antike sich vergehen konnte, half bald alles erklären. So waren die Forscher in den Ruinen Roms mit ihrem Urteil bald genug fertig: die Zeit und gotische Zerstörungswut hatte ihrer Meinung nach Rom seiner Denkmäler beraubt.[4]) Bald sollten die Goten die Schuld auf sich nehmen für alle Italien durch eignes und fremdes Verschulden widerfahrene Unbilden, den Namen geben „für jede fluchenswerte That". Nachdem einmal dieses Schlagwort gegeben war, wurde diese Anschauung durch weitgehende Übertragung folgerichtig ausgebildet und zum Schluss in ein wahres System gebracht.

Lorenzo della Valle hat in seinen Schriften diesem Ziele

---

[1]) Voigt a. a. O. pag. 364.

[2]) Epp. Fam. I, 3 (Opp. p. 574).

[3]) In der Canzone: *Italia mia etc.*

Ben providde natura al nostro stato
Quando de l'Alpi schermo
Pose fra noi e la Tedesca rabbia.

[4]) Flav. Blond. Rom. instaur. (Opp. p. 255): *quod vero causas tantae iacturae, quantam fecit urbs Roma in aquarum per formarum demolitionem aversione, duas vulgo afferi videmus: vetustatem scilicet et Gothorum crudelitatem.*

wesentlich vorgearbeitet. Die Elegantiae linguae Latinae, das Hauptwerk seines Lebens, sind von dem Gedanken getragen, die römische Sprache in ihrer alten Reinheit wieder herzustellen und sie von dem barbarischen Wuste zu befreien, der sich seit Isidor und anderen auf sie gelagert. Das Streben nach diesem Ziel hiess ihm Verteidigung von Burg und Capitol.[1]) Aber nicht nur die römische Sprache, auch alle freien Künste, Skulptur, Malerei, Architektur,[2]) fand er im gleichen Verfall. Konnte es auch nicht in seiner litterarischen Richtung liegen, auch nach dieser Seite hin seine stürmische, kritische Kampflust zu üben, so zeigte er doch damit auf Angriffspunkte hin, wo andere Geister dann angriffen. In einem Punkte wendet er sich aber ganz entschieden gegen das gotische Formenprinzip, das sich in seiner Konsequenz auch auf die Schriftzeichen erstreckte. Bekanntlich setzten die Humanisten an Stelle der gotischen Buchstabenformen die Antiquaschrift wieder in ihre Rechte ein. Valla ist wohl der erste, welcher gerade zur Bezeichnung dieser Schriftformen den Ausdruck „gotisch" verwendet[3]) und so die später auf die ganze Kunstrichtung übergetragene, zunächst verächtlich angewendete Benennung vorbereitete.

Dass sich sofort beim Beginn dieser Richtung der auf gediegene historische Kenntnisse gegründete Widerspruch geltend macht, wird immer das hohe Verdienst des gewissenhaften Flavio Biondo bleiben. Wie nachdrücklich und wiederholt er auch die Bekämpfung dieses Vorurteiles unternahm,[4]) hat sich seine Stimme doch nicht Gehör verschaffen, seine Mahnung die schliessliche Herrschaft dieser Ansicht nicht aufhalten können.

So hat denn Vasari, der zu einer Zeit schrieb, wo die eigentliche Renaissancekultur bereits abgebrochen, Italien die Beute fremder Eroberer geworden war, die ganze Verachtung der Gotik zusammengefasst. Das kecke, frische Bewusstsein nationaler Superiorität ist bei ihm unter dem Drucke der politischen Lage Italiens umgeschlagen in einen fast fanatischen Hass. Mangel an eingehender Kenntnis der historischen Vorgänge und nationales Vorurteil reichen sich bei ihm die Hand. Beide gaben ihm die Sicherheit, mit dem Scheine geschichtlicher Begründung seine Kunstanschauungen zu umkleiden.

Von diesem Gotenhasse, soweit er sich in direkten Angriffen und Vorwürfen äussert, ist Alberti allerdings freizusprechen.

---

[1]) Praef. ad lib I (Opp. p. 5): *alius orationes, alius poemata componit, istud est Capitolium arcemque defendere.*

[2]) Praef. ad lib. I (Opp. 4): *cur illae artes, quae proxime ad liberales accedunt pingendi, scalpendi fingendi, architectandi aut tam diu tantoque opere degeneraverint ac paene cum litteris ipsis demortuae fuerint.*

[3]) Praef. ad lib. III: *argumento sunt codices Gothice scripti, quae magna multitudo est, quae gens si scripturam Romanam depravare potuerit quid de lingua praesertim relicta subole putandum est?*

[4]) Seine Ehrenrettung der Goten: Rom. inst. (Opp. p. 255). Ital. ill. (Opp. p. 374) ab imp. Rom. incl. Dec. I lib. 3.

Gleichwohl hat er an der Entfremdung von den Kunstidealen des Mittelalters den wesentlichsten Anteil. Es ist schon bezeichnend, dass er in seinem Werke der mittelalterlichen und der zeitgenössischen Kunst überaus selten gedenkt. Diese wenigen Äusserungen aber beweisen zur Genüge, dass er den Gegensatz seiner Anschauungen gegen diejenigen der früheren Zeit vollkommen empfand, dass er mit vollem Bewusstsein ein neues Kunstideal seiner Zeit aufstellen wollte. Dass sich in der Baugesinnung seiner Zeit ein Umschwung vollzog, erkannte er freudig an, im Wettstreit schien sich ganz Italien baulich zu erneuern.[1]) An die Stelle der einfachen Ziegelbauten sah er den Marmorschmuck treten. Wie er die Bauten Brunellescos freudig begrüsste, ist bereits früher gezeigt worden, doch ist sein allgemeines Urteil über die gesamte Baurichtung seiner Zeit ein abfälliges. Er beklagt[2]) es auf's herbste, dass man lieber „an neuen einfältigen Ausgeburten des Wahnsinns" Gefallen finde, statt bewährten alten Mustern zu folgen. Diese alten Muster fand er, der Humanist, nur in der Antike.

Denn die mittelalterliche Welt stand ihm fremd, unverständlich gegenüber. So kann er die gewaltigen Turmbauten in den Städten Italiens — die Zeugen der heftigen Parteifehden — nur als Äusserungen einer geistigen Epidemie auffassen, obwohl ihn die Geschichte seines Landes eines anderen hätte belehren können. „Ich kann", so schreibt er,[3]) „die Zeit, welche etwa zwei Jahrhunderte hinter uns liegt, nicht loben. Sie war von der allgemeinen Krankheit der Turmbauleidenschaft ergriffen, selbst in den kleinsten Städten. Kein Hausvater glaubte eines Turmes entbehren zu können. So entstanden wahre Wälder von Türmen." Mit einem geordneten Staatszustand scheinen[4]) ihm auch die Zinnen und Mauerkronen der städtischen Burgpaläste unvereinbar zu sein. Nicht minder unverständlich erscheint ihm der kirchliche Baueifer früherer Jahrhunderte. Hier möchte er am liebsten in den Einflüssen der Gestirne die Erklärung suchen[5]): „Manche glauben, dass durch den Einfluss der Gestirne der Menschen Sinnesart sich ändere. Vor drei bis vier Jahrhunderten herrschte eine so gewaltige religiöse Begeisterung, dass die Menschheit zu keinem anderen Zwecke auf Erden zu sein schien, als um Kirchen zu bauen."

Als einzige direkte Äusserung über die Gotik lässt sich sein Urteil über die Verwendung des Spitzbogens anführen. Er stellt zunächst fest, dass er bei den Alten sich nicht finde, kann auch

---

[1]) VIII, 5.
[2]) VI, 1: *videbam . . . . . qui forte per haec tempora aedificarent novis ineptiarum deliramentis potius quam probatissimis laudatissimorum operum rationibus delectari.*
[3]) VIII, 5.
[4]) IX, 4.
[5]) VIII, 5.

den für seine tektonische Funktionen geltend gemachten Gründen nicht beistimmen.[1])

Viel nachhaltiger aber als durch eine herbe Verurteilung wirkte er für die Lossagung von den mittelalterlichen Bautraditionen durch die völlige Nichtbeachtung derselben und durch die bewusste Anlehnung an die Antike und die Verkündigung ihrer Mustergiltigkeit. Hierbei wird man aus mehr als einem Grunde es natürlich finden, dass nur die römische Baukunst als die nationale und die allein seiner Forschung zugängliche als Muster ihm vorschwebt. Diese Bevorzugung der römischen Kunst sucht Alberti aber auch historisch zu begründen. Bei der Erörterung über das Ornament hebt er in der Entwickelung der Architektur drei Perioden als besonders wichtig hervor: die asiatische, hellenische, römische, und giebt eine Charakteristik derselben.[2]) Die asiatische Kunst — so ist seine Ansicht — sucht ihre Wirkung in der Ungeheuerlichkeit der Massen, in der verschwenderischen Pracht des gehäuften Materials. Den Höhepunkt dieser asiatischen Periode bezeichnet ihm der Pyramidenbau. Ganz besondere Beachtung verdienen seine Ausführungen über die hellenische Kunst. Wie „die Sonne Homers" den Horizont der Renaissance erhellt, seine Bedeutung mehr dunkel geahnt, als wirklich begriffen wurde, so auch die hellenische Kunst. Auf der einen Seite fehlte die Möglichkeit eingehender Kenntnis, auf der andern verhinderte die Macht des nationalen Vorurteils eine unbefangene Würdigung. Das neu erwachte Römerbewusstsein wehrte sich eifersüchtig gegen die Herrschaft des griechischen Einflusses. Diese Abneigung gegen das Übergewicht griechischen Geistes ist auch Alberti nicht fremd, wie eine Reihe bezeichnender Aussagen deutlich beweist.[3]) Doch ist seine Charakteristik der hellenischen Kunst durch diese Abneigung nicht getrübt. Die Hellenen setzten an die Stelle der äusseren Pracht, die ja nur das Zeugnis grosser Geld- und Machtmittel war, vor allem die Thätigkeit des schöpferischen, künstlerischen Geistes. War es Griechenland nicht vergönnt einzutreten in einen Wettkampf mit der materiellen Pracht der Asiaten, so ersetzte es diesen Mangel durch die natürlichen Gaben des künstlerischen Verstandes. „Griechenland begann die Baukunst wie die übrigen Künste aus dem Schosse der Natur selbst zu holen." Immer den Spuren der Natur folgend, gelangten die Künstler zur vollkommnen Ausbildung des Ebenmasses und der schönen Form, die Kunst erreichte die beiden Ziele Festigkeit und Anmut.

---

[1]) III, 16.

[2]) VI, 3: *aedificatoria, quantum ex veterum monumentis percipimus, primam adolescentiae luxuriam profudit in Asia, mox apud Graecos floruit, postremo probatissimam adepta est maturitatem in Italia.*

[3]) VI, 13: *Graeca historia.* VII, 6: *ne quidem omnia ab exteris accepta referamus.* ibid.: *si omnia credimus Graecis.* X, 2: *si omnia credimus Herodoto.*

Die Vollendung erhielt aber die Baukunst erst im imperium Romanum. Hier wurde ihr ein so reiches Feld zu ihrer Entfaltung geboten, eine Reihe neuer Probleme gestellt und glücklich gelöst, dass sie erst hier aller ihrer Mittel mächtig wurde.[1]) Hatte das römische Imperium alle Völker an Tüchtigkeit übertroffen, so musste auch dieser Überlegenheit ein monumentaler Ausdruck entsprechen.

Mit solchen Anschauungen erfüllt, ging Alberti an das Werk, die Kunstgedanken der Antike wieder lebendig zu machen für die Entwickelung der Baukunst seiner Tage. Wie Lorenzo Valla die Reinheit der fast untergegangenen Sprache wiederherstellen wollte, so suchte Alberti, ehe die Zeit an den alten Denkmälern das Vernichtungswerk vollendet, noch in letzter Stunde wenigstens den Geist dieser Baukunst festzuhalten und ihn als beseelendes schöpferisches Prinzip der Kunst seiner Zeit einzuhauchen. Deutlich hat er dies selbst ausgesprochen: „Lange und oft", so bekennt er, „habe ich über die Darstellung dieser Dinge nachdenken müssen. Bei dieser Erwägung beschloss ich, so wichtige, so würdige, so nützliche, so im menschlichen Leben notwendige Dinge, welche sich ganz von selbst dem Schreiber darboten, nicht unbeachtet zu lassen und hielt es für die Pflicht eines tüchtigen und eifrigen Mannes, den Versuch zu wagen, diesen Teil der Bildung, welchen die trefflichen Alten immer so hoch gestellt hatten, vom Untergang zu erretten." Freilich stellten sich diesem Beginnen eine Reihe Schwierigkeiten entgegen. Alberti war ja der erste, der es nach der Antike wieder wagte, ein Lehrgebäude der Architektur aufzurichten. Die sprachliche Bewältigung[2]) dieses grossen Gedankenstoffes erforderte schon eine eigne schöpferische Thätigkeit, vor der allerdings Alberti nicht zurückschreckte, sondern sie als sein wohlbegründetes Recht in Anspruch nahm. Klarheit und leichte Verständlichkeit des Ausdrucks stellte er als das höchste Ziel seiner Schreibweise auf, die ein durchaus individuelles Gepräge trägt, die Sprache sich immer zur Dienerin des Gedankenausdrucks macht. Den Glanz tullianischer Rede, das Vorbild so vieler Humanisten, wird man gegen diesen Zauber des persönlichen Stiles nicht tauschen, manches, was ein strenger Kritiker als sprachliche Inkorrektheiten rügen würde, darf man ihm als berechtigte Eigentümlichkeit seiner Sprache zugestehen,[3]) die sich an einem Stoff ver-

[1]) VI, 3: *ita discussam reddidit artem hanc aedificatoriam, ut nihil haberet ea quidem tam reconditum, tam latens, tam penitus abstrusum, quod non indagaretur.*

[2]) VI, 1: *incidebant enim frequentes difficultates et rerum explicandarum et nominum inveniendorum et materiae pertractandae, quae me absterrerent ab incepto atque averterent.*

[3]) III, 14: *Fingenda mihi erunt nomina, quo sim, qui esse me his libris maxime eloborandum institui, facilis et minime obscurus. neque me praeterit Ennium poetam maximas caeli appellasse fornices et Servium cavernas dixisse eas esse qui in carinarum sint factae modum.* cf. VI, 13.

suchte, welcher eine rhetorische Darstellung von vornherein ablehnte. Paolo Cortese,[1]) dessen Kunsturteile über die litterarischen Leistungen der berühmtesten Schriftsteller des 15. Jahrhunderts mit Recht so sorgfältig beachtet werden, hat das Richtige getroffen, wenn er Alberti als *disertus* bezeichnet, und Paolo Giovio, welcher die Meinung der römischen Humanisten seiner Zeit wiederspiegelt, betont rühmend gerade die stilistische Darstellung bei einem so spröden Stoffe.[2])

Alle diese gehäuften Schwierigkeiten entmutigten Alberti bisweilen und liessen ihn an der Durchführung seiner Aufgabe öfters verzagen. „Daher war ich zweifelhaft und ungewiss bisweilen, ob ich die Arbeit fortsetzen sollte oder aufhören. Aber schliesslich siegte die Liebe zu dem Werke und die Hingabe an die Studien, und was das geistige Vermögen nicht leisten konnte, das ersetzte der glühende Eifer und unglaubliche Sorgfalt.“[3])

Mit seinem Werke wendet sich Alberti nicht nur an den engen Kreis der Fachleute, sondern an alle Gebildeten seiner Zeit.[4]) Für den humanistischen Leserkreis sind besonders die zahlreichen historischen Ausführungen über einzelne Erscheinungen der Architektur[5]) berechnet, in denen Alberti seine reichen Kenntnisse aus den Schriften der Alten verwerten konnte, deren Anführung den heutigen Leser ermattet, für die damalige, für die neuen Wissensschätze so empfängliche Welt einen unendlichen Reiz hatte. Besonders muss noch hervorgehoben werden, dass diese Berufungen, stets unter einem bestimmenden Gesichtspunkt wohlgeordnet, niemals in ein Chaos wüster Notizen ausarten. Das Eingehen auf das verschiedene Interesse seiner Leser verleiht dem ganzen Werke den Charakter eines lebendigen, eindringlichen Sermo; hat die Erörterung einen zu streng sachlichen, auf peinliches Detail gerichteten Gang genommen, so hält es der Verfasser für seine Aufgabe, einer Ermüdung des Lesers durch das Einschieben ganz besonders interessanter Mitteilungen vorzubeugen.[6])

---

[1]) Paul. Cort. de homin. doct. dial. (ed. Galetti pag. 227): *sed multum duo doctrina praestiterunt Janottus Manettus et Baptista Albertus quorum alter unus omnium doctissimus putabatur, alter etiam in architectura disertus.*

[2]) Pauli Jovii Elog: *nos autem eius acumen ac styli felicitatem in confragosa materia plurimum admiramur. novum enim opus aedificatoriae facultatis ac propter linguae inopiam valde impeditum nec satis eloquentiae capax aggressus est ....*

[3]) VI, 1.

[4]) II, 8: *remque ipsam aedificatoriam quasi inter fabros usu et arte probatos tractans liberius et solutius persequer quam exactissime philosophantes facile postulent.* II, 11: *non enim haec scribimus solum fabris, verum et studiosis etiam rerum dignarum, qua de re iuvat intermiscere, quae delectent et ab re tamen atque instituto non sint.*

[5]) Solche Exkurse, z. B. III, 15 über das Dach, VII, 2 über Gräber.

[6]) VII, 16: *venio ad rerum monumenta. iuvat hic animi gratia paulo esse incundior quam usquam fuerim dum omnis noster sermo in commensurationum numeris versabatur ..... hoc spondeo: afferent ea quidem iucunditatem, cum legeris.*

Das sind die einzigen Kunstmittel, durch die er seinen Stoff, da er stets mit seiner vollen Persönlichkeit für die Sache eintritt, anregend und belebend zu gestalten weiss.

Über die Grundlagen seines Werkes hat er sich auch mit Deutlichkeit ausgesprochen im Anfang des ersten Buches: „Da es unsere Absicht ist, über die Umrisse der Gebäude das Beste und Gewählteste zusammenzustellen, so werden wir sowohl dasjenige, was wir von den Kundigsten der Alten als schriftlich überliefert und in den beredten Denkmälern als beobachtet bemerken, sammeln und in unser Werk übertragen." Sogleich wird aber auch die eigne Erfahrung zur Geltung gebracht. „Hierzu werden wir noch hinzufügen, wenn wir etwas durch unseren eignen Geist und durch die Mühe und Sorge des Forschens gefunden haben, soweit wir es für nutzbringend erachten."

Die Untersuchung seiner Stellung zur Bautradition der Antike wird auch zeigen, was er an Eignem hinzugefügt hat.

Von den beiden Quellen, aus denen Alberti die Erkenntnis der alten Kunst schöpfte, hat er immer das Studium der alten Baudenkmäler als das für ihn wichtigste und lehrreichste hervorgehoben und die litterarische Tradition an zweiter Stelle betont. Die alten Denkmäler nennt er geradezu als seine besten Lehrmeister.[1]) Findet er zwischen der litterarischen Tradition und den aus der Untersuchung der Denkmäler gewonnenen Ergebnissen Verschiedenheit, so sind stets die letztern für ihn massgebend. Beide Quellen weiss er geschickt zu vereinigen, den Mangel der einen mit dem Reichtum der anderen auszugleichen. Dass er sich stets freudiger auf die aus der eignen Erforschung der Denkmäler gewonnene Einsicht, als auf die bestimmten Aussagen der Schriftsteller beruft, wird man begreiflich finden. Gleichwohl ist für die Form der Darstellung die schriftliche Tradition, wenn er ihr auch nicht als unbedingtes Muster folgte, ungleich wichtiger. Die gedankliche Entwickelung hat sich in Anlehnung oder in Widerspruch zunächst an die litterarische Tradition gehalten.

Die Wiederentdeckung der alten Bauregeln, welche die Durchforschung der monumentalen und litterarischen Tradition zum Ziele hat, soll aber nicht dazu dienen, für die Kunst der Renaissance die unbedingt giltige Norm zu bilden, dieselbe zur Nachahmung der antiken, als unerreichtes Muster verehrten Baugedanken und Bauformen anzuleiten. Vielmehr — und hier zeigt Alberti den Weg zur schöpferischen Bethätigung des eignen Genius — hat er mit allem Nachdrucke erklärt, dass er die antike Kunst nicht für abgeschlossen erachte, ihren Gesetzen nicht unbedingte Giltigkeit zuschreibe, dass er sie aber als das

[1]) III, 16: *nunc quae de pavimentis ex veterum operibus summa et cura et diligentia collegerim referam a quibus plura me longe quam a scriptoribus profiteor didicisse.* VI, 1: *vetera rerum exempla templis theatrisque mandata, e quibus tamquam ex optimis professoribus multa discerentur.*

Vorbild zu neuen gleichbedeutenden, womöglich noch glänzenderen Schöpfungen angesehen wissen will.[1]) Dasselbe freudige Bewusstsein eignen künstlerischen Vermögens, welches seine Widmungsschrift an Brunellesco bezeichnet, kehrt auch hier wieder, vereinigt mit der Achtung für die Errungenschaften einer früheren Periode.

Anziehend ist es nun, den bald stärkeren, bald geringeren Einfluss der antiken Ideen auf Albertis Anschauungen zu verfolgen. Bald zeigt er die eingehendste, bis auf das kleinste sich erstreckende Fürsorge für die Baubedürfnisse der eignen Zeit, bald verliert er sich im Banne antiker Vorstellungen in fast utopische Fernen. Man darf aber hierbei nicht ausser Acht lassen, dass es ihm vor allem darauf ankam, Musterbauten zu beschreiben, deren Verwirklichung ihm gar nicht als direktes Ziel vor Augen stand. Er gefällt sich darin, alle die Forderungen zusammenzufassen,[2]) welche die verfeinerte Kultur von der Baukunst befriedigt zu sehen wünschte, ohne dass er dabei näher erörterte, ob die Kunstmittel auch genügen, diese hochfliegenden Gedanken zu verwirklichen. Gerade das verleiht seiner Schrift nicht zum geringsten die Bedeutung, dass sie eine Reihe von Gedanken vorträgt, welche nicht aus der unmittelbaren Kunstübung gezogen sind, sondern schon die zukünftige Entwickelung vorausnehmen. Mit Recht bemerkt Burckhardt, dass er öfter wie ein Bauherr spricht, als wie ein Künstler, welcher immer die Möglichkeit der Ausführung sorgfältig erwägt.

Die monumentalen Quellen, denen Alberti eine Reihe von Kunstregeln entlehnte, entziehen sich natürlich dem Nachweise im einzelnen, sie gehören aber meist einer späteren Zeit an, als die schriftliche Überlieferung, welche die Ergebnisse einer früheren Epoche zusammenfasst und so vielfache Abweichungen zeigen muss.

Von der grossen Menge der alten Autoren, welche Alberti in seinem Werke anführt, können nur diejenigen hier in Betracht kommen, welche seine Anschauungen nachhaltig beeinflussten. Daher darf man absehen von den zahlreichen, den Historikern entlehnten Angaben, welche dem Werke das humanistische Gepräge verleihen und nur auf diejenigen Autoren Gewicht legen, deren Angaben wenigstens nach Albertis Ansicht eine überaus wertvolle Unterlage für seine Untersuchungen bildeten. So fasst er im zweiten Buche die Schriftsteller zusammen, welche gerade

[1]) I, 9: *quando ita ceteri probatissimi architecti facto attestari visi sunt, hanc seu Doricam seu Jonicam seu Corinthiam seu Thuscanicam omnium esse commodissimam, non quo eorum legibus haereamus, sed quo inde admoniti novis nos proferendis inventis contendamus parem illis maioremve si queat fructum laudis assequi.*

[2]) IV, 2: *rara haec et quae facilius optes quam reperias.* ibid: *nos quasi exemplaria afferentes eam praescribamus urbem, quam omni ex parte futuram commodam doctissimi arbitrantur in ceteris tempori et rerum necessitati obsequentes.*

für die Erörterungen dieses Buches als Quelle gedient haben. „Bei der Besprechung der Erfordernisse, welche zu der Errichtung von Bauten geeignet sind, werden wir das anführen, was die erfahrenen Alten überliefert haben. Besonders Theophrast, Aristoteles, Cato, Varro, Plinius und Vitruv. Denn gerade diese Dinge werden durch lange Beobachtung besser erkannt, als durch geistige Fähigkeiten. Daher muss man sie von denen entlehnen, welche derartige Dinge mit der grössten Sorgfalt angemerkt haben. Wir werden also ihnen folgen und das sammeln, was die so erprobten Alten an mehreren und verschiedenen Stellen überliefert haben.“ Die hierauf gegebenen Auseinandersetzungen über das verschiedene Baumaterial sind nun erfüllt von fortwährenden Berufungen auf die Angaben dieser Autoren und beweisen wieder, dass sie nicht von einem durch die Handwerkserfahrung gebildeten Künstler, sondern von einem in den Schriften der Alten heimischen Humanisten geschrieben sind. Gerade diese Ausführungen, auf die Alberti gewiss selbst mit berechtigtem Stolze herabsah, konnten für die Fachmänner nur ein dürftiges Interesse bieten. Aber das humanistische Lesepublikum wird solche Ausführungen als ganz besonders wertvoll geschätzt und bewundert haben. Von den an der genannten Stelle aufgezählten Schriftstellern nimmt für die Erörterung über die Tauglichkeit und Verwendung der verschiedenen Baumarten (II, 4—7) den ersten Rang Theophrast ein. In der Mitte des Jahrhunderts wurde dieser Erzvater der Botanik wieder bekannt und so erhielten diese Ausführungen doppelten Reiz. Das Urteil des alten Praktikers Varro,[1]) Theophrast tauge wegen der Menge seiner Angaben besser für die Schulen der Philosophen, als für die praktischen Bedürfnisse der Landleute, konnte nur dazu beitragen, die Wissensbegierde reger zu machen. Die Angaben des fünften Buches der Geschichte der Pflanzen hat Alberti ganz besonders verwertet. Von den übrigen Schriftstellern nimmt, was die Bereicherung des Wissensstoffes anlangt, der Kompilator Plinius die erste Stelle ein. Er war so recht der Schriftsteller nach dem Sinne des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, ein unerschöpfliches Schatzhaus von Notizen, die man ohne kritisches Kopfzerbrechen mit wahrer Begierde aufnahm. Für Alberti war er ein Gegenstand der Bewunderung[2]) wegen der wahlverwandten Forschernatur, seine Schriften sind mit zahlreichen Plinianischen Citaten verziert. Freilich mehr als eine monumentale Zierde sind diese Anführungen nicht, eine Anregung zur Weiterbildung haben diese Gedanken nicht gewährt. Nächst Plinius schenkte Alberti den beiden Schriftstellern über den Landbau, dem Cato und Varro, eine besondere Vorliebe. Er selbst war ja ein grosser Freund des Landlebens, dessen

[1]) de re rust. I, 5.
[2]) della Mosca ed. Bartoli p. 366.

Reize er wiederholt gefeiert hat. Aber auch ihre Angaben, die sich auf die einfachsten ländlichen Nutzbauten beziehen, sind für die Entwickelung der Ideen Albertis von geringer Bedeutung, nur ein stilistischer Einfluss des Cato kann nachgewiesen werden. Die Neigung zu den schweren Imperativformen, in die Cato seine Regeln kunstlos kleidet, ist Alberti eigen und er hat dieselben mit sichtlichem Behagen in Anwendung gebracht.

Wie für Alberti eine Sache durch Berufung auf die Antike erledigt wird, zeigt seine Besprechung über die Anlagen von Holzbrücken. Während er über den Bau von Steinbrücken, welcher sein Interesse viel mehr in Anspruch nahm, lange und eingehend handelt, genügt es ihm hier, Cäsars Beschreibung der Rheinbrücke (de bell. Gall. IV, 17) einfach auszuschreiben, ohne ein Wort der Erklärung zu dieser schwierigen Stelle zu sagen.

Geringe Angaben entlehnt er bei der Erörterung des Städtebaues dem vierten Buche des Kriegsschriftstellers Vegetius. Doch können auch diese Entlehnungen als wesentliche Förderungen des Werkes nur sehr leicht in die Wagschale fallen.

Einen Architekten Nigrigeneus nennt Alberti im fünften Buche seines Werkes. Auch in die Übersetzung Bartolis ist dieser sonderbare Name übergegangen. Ihm entlehnt er eine Reihe von Angaben über die Anlage der alten Tempel und über die Veränderungen derselben durch den Einfluss des christlichen Kultus. Bei näherem Zusehen verwandelt sich dieser rätselhafte und in der Litteratur ganz unbekannte Nigrigeneus in den Gromatiker Hygin, wie eine Vergleichung des Albertischen Textes mit einer Angabe des Hyginus beweist.[1])

Alle diese Angaben und Entlehnungen sind, wie schon mehrfach hervorgehoben wurde, in ihrer Gesamtheit für die Anlage des Werkes, welches von humanistischen Anschauungen erfüllt ist, wichtig und charakteristisch, können aber im einzelnen nicht als die eigentliche Grundlage der litterarischen Darstellung aufgefasst werden.

Die eigentliche Basis des Werkes bilden Vitruvs zehn Bücher de architectura, dessen Einflüsse auf Albertis Darstellungsweise und Kunstlehre im folgenden erörtert werden sollen.

---

[1]) Alberti V, 6:
Apud Nigrigeneum architectum, qui de limitibus scripsit, sic invenio, priscos architectos putasse deorum tecta recte haberi, quae frontibus in occidentem vergerent. sed placuisse posterioribus omnem eam religionem convertere et, qua caeli parte primum terra illuminetur, eo versus templa et limites obiiciendos putasse, ut statim surgentem ex aurora solem conspicarentur.

Hyginus Gromaticus (Schriften der römischen Feldmesser, I, p. 169):
nam antiqui architecti in occidentem templa recte spectare scripserunt. postea placuit omnem religionem eo convertere, ex qua parte caeli terra illuminetur, sic et limites in oriente constituuntur.

V.

Die Zusammenstellung Albertis mit Vitruv war schon seinen Zeitgenossen geläufig. Gehörte es doch zu den unumgänglichen Requisiten humanistischer Phraseologie, immer Parallelen aus der Antike neben die Modernen zu stellen. Wie man einen Condottiere als Caesar begrüsste, Maler und Bildhauer als Apelle und Polyklete feierte, so stellte man Alberti neben Euclid und Vitruv,[1]) weil er über Mathematik und Architektur Schriften verfasste, ohne damit ein Urteil über ihr gegenseitiges Verhältnis auszusprechen. Mit der Bezeichnung des florentinischen Vitruv war für Spätere eine bequeme Formel zum Nachsprechen gefunden; im 16. Jahrhundert wird er als gleichbedeutend neben Vitruv gestellt.[2]) Aber, wie es fast immer bei solchen Vergleichen der Fall ist, hat sich das Urteil über Alberti hierdurch eher getrübt als geklärt. Bestimmter spricht sich Giovio[3]) aus, welcher erklärt, Alberti habe die Vorschriften des Vitruv, welche mit dichtester Finsternis bedeckt gewesen seien, erläutert. Doch ist dieses Urteil wenig zutreffend, stellt Alberti mehr auf die Stufe eines Kommentators, hebt die selbstschöpferische Thätigkeit desselben zu wenig hervor. So entbehrt sein Verhältnis zu Vitruv noch einer klaren Bestimmung; eine solche ist aber für die Beurteilung des Albertischen Werkes unumgänglich.

Schon ein flüchtiger Vergleich zwischen Vitruv und Alberti muss zu ungunsten des alten Schriftstellers ausfallen. Die Schrift Vitruvs verdankt ihre Entstehung nicht dem Gedanken und dem lebhaften Verlangen, die schöpferischen Ideen einer grossen Zeit zu proklamieren, sie kann nicht als ein bedeutsamer Ausdruck der Kunstbewegung ihrer Zeit aufgefasst werden. Sie zeigt

---

[1]) Ugolini Verrini de illustratione urbis Florentiae libri tres (bei Springer a. a. O. p 66):

Nec minor Euclide est Albertus vincit et ipsum
Vitruvium.

[2]) Rabelais: Gargantua et Pantagruel liv. II, ch. 7.

[3]) *cum Vitruvii praecepta densissimis obsessa tenebris illustraret.*

nur den Rückblick auf die Resultate einer vergangenen Periode, ohne den Gedanken für die Weiterentwickelung irgendwie auszuführen. So ist es erklärlich, dass das Werk weder für die augusteische Zeit eine nachhaltige Bedeutung besitzt, noch für die Kunst der Folgezeit sich irgendwelche Einflüsse erweisen lassen. Vitruv steht nicht mitten in der Kunstbewegung seiner Zeit, grollend, wahrscheinlich wenig beachtet, steht er bei Seite. Gerade diese Nichtbeachtung hat, wie es scheint, bei ihm den Entschluss gezeitigt, sich litterarisch mit der Kunst zu beschäftigen und seine wissenschaftliche Bildung, die er geflissentlich zur Schau trägt, zu verwerten. Er hat sich mit den theoretischen Schriften der griechischen Architekten beschäftigt, ihre Vorschriften bilden die Quellen seines Werkes, wie er selbst, nicht ohne dieser Gewissenhaftigkeit sich noch besonders zu rühmen, ausführlich angiebt. Für den Historiker und Archäologen gewinnt er Wichtigkeit, weil er eine Reihe von Bautraditionen der hellenischen Kunst bewahrte, obgleich man die Unzulänglichkeit und Unklarheit seiner Darstellungsweise oft genug beklagen muss. Wie weit seine Abhängigkeit von diesen Schriften geht, lässt sich, da seine Vorlagen verloren sind, nicht mehr beurteilen. Das Werk soll aber nicht etwa die Aufzeichnung eines Technikers sein, der man nur eine ephemere Wirkung und Bedeutung beilegt, der Verfasser versprach sich von diesem Werke — und darin hat ihn seine Ahnung nicht betrogen — die Unsterblichkeit im Gedächtnis der Nachwelt. Der Eifer, welcher in der karolingischen Renaissance für die Antike herrschte, hat ihn der Vergessenheit entrissen und ihm die Unsterblichkeiit gesichert. Denn den Bemühungen und dem litterarischen Interesse der damaligen Zeit für Vitruv wird seine Erhaltung verdankt.[1]) Dieser Vitruveifer währt jedoch nur kurze Zeit und erkaltet allmählich, ohne tiefgehende Spuren zu hinterlassen. Erst im 15. Jahrhundert beginnt in Italien die Baulehre Vitruvs wieder Wichtigkeit zu erlangen, ja im Ausgange der Renaissance eine fast unbegreifliche Verehrung zu finden. So weit man sehen kann, ist Alberti der erste, welcher von den Neueren dem Vitruv ein eingehenderes Studium widmet. Dass er frühzeitig mit diesen Studien begann, bezeugt seine Schrift über die Malerei, in der er bereits einer Stelle des römischen Kunsttheoretikers gedenkt.[2]) Diesem Studium stellten sich durch die schlechte Beschaffenheit des schrecklich verwahrlosten Textes eine Reihe gewaltiger Schwierigkeiten entgegen, machten ein Verständnis vielfach geradezu unmöglich. Die grossartige Vorstellung, welche sich die Humanisten von der Bedeutung aller antiken Schriftwerke machten, erweckte die Hoffnung, in Vitruv den sichersten Weg zur Erneuerung der Kunst zu finden. Der Widerspruch

[1]) Vitruvii de arch. ed. Rosen. praef.
[2]) dell. pitt. pag. 113.

zwischen der gehegten Erwartung und der gefundenen geringen Ausbeute drängte sich, sobald der erste Eifer verraucht war, der ruhigen Überlegung von selbst auf. Unter dem Eindruck dieser Empfindung fällte Alberti gewiss sein herbes Urteil über Vitruv, welches er in der Einleitung des sechsten Buches niedergelegt hat. „Schmerzlich empfand ich es," so heisst es hier nach einem Rückblick auf die überwundenen Schwierigkeiten des Werkes, „dass so viele, so vortreffliche Denkmäler der Schriftsteller durch die Unbill der Zeiten und der Menschen zu Grunde gegangen sind, dass wir kaum einen aus diesem Schiffbruch übrig haben, den Vitruv. Ohne Zweifel ist dieser Schriftsteller äusserst unterrichtet, aber so hart von der Zeit mitgenommen und verstümmelt, dass an vielen Stellen vieles fehlt und dass man an vielen Stellen sehr vieles vermisst. Dazu kommt die unbeholfene Form seiner Darstellung. Denn so war seine Redeweise, dass die Lateiner erklären, er habe als Grieche erscheinen wollen, die Griechen, er habe lateinisch gesprochen. Die Sache selbst bezeugt aber in der Darstellungsweise, dass er weder Grieche noch Lateiner gewesen ist, sodass es auf dasselbe hinausläuft überhaupt nicht für uns geschrieben zu haben, als so geschrieben zu haben, dass wir ihn nicht verstehen." Dieses herbe Urteil, das allerdings merkwürdig gegen den späteren Kultus der Vitruvianer absticht, muss doch auch für Alberti etwas abgeschwächt werden als der Ausfluss eines lebhaft empfundenen Missmutes, der ihn augenblicklich zu weit hinreisst. Denn gleichwohl hat er sich auf Vitruv vielfach und mit lobendem Beisatz berufen.[1]) Er nennt ihn in seinem Werke teils ganz direkt, teils fasst er die Aussagen Vitruvs ganz allgemein als die Ansicht der alten Architekten überhaupt auf. Eine absichtliche Verschleierung seiner Quelle liegt ihm ganz fern.

Mit einem Nachweis aller derjenigen Angaben, welche Alberti dem Vitruv entlehnt, wäre für den erstrebten Zweck nur wenig geholfen. Die häufige Bezugnahme auf Vitruv kann zunächst nur den Beweis liefern, dass er ihn eingehend gekannt und benutzt hat, ohne dass man von einem nachhaltigen Einfluss und von einer Anregung zu weiterer Gedankenentwickelung reden kann. „Kein Buch ist etwas für sich selbst, es ist eine Rede an unbestimmte Zuhörer, die nur in dem Masse Leben und Wirklichkeit erhält, als sie von diesen aufgenommen und ver-

---

[1]) Jul. Meyer (Allgem. Künstlerlexicon I. p. 149): „Was die Werke über Architektur anbelangt, so ist es zunächst merkwürdig, wie Alberti in der umfassendsten Weise Vitruv benützt, ohne sich auf ihn zu berufen und ohne seiner Quelle näher zu gedenken. Die Mehrzahl seiner Erörterungen beruhen auf Aussagen des römischen Baulehrers." Zu dieser kühnen Behauptung nur eine statistische Notiz. Vitruv wird von Alberti nicht weniger als 16 Mal namentlich genannt, z. B.: *I, 4: docte et eleganter colligit Vitruvius architectus. I, 8: Vitruvii quoque ratio placet. IV, 4; in ceteris perplacet Vitruvius. VIII, 7: hic illud Vitruvii non persequar.*

arbeitet wird und sie zu neuer Gedankenbildung befruchtet.“ Die Anregungen, welche das Werk Vitruvs in diesem Sinne Alberti geboten hat, sind die wichtigsten. Denn gerade hierbei zeigt sich in der Durchdringung und Durchbildung eines überlieferten alten Gedankenstoffes das eigne schöpferische Vermögen.

Alberti hat nun, man kann sagen, das Werk Vitruvs zunächst ganz abgebrochen und aufgelöst. Aus dem alten Bau nimmt er eine Anzahl von Bausteinen zum Neubau herüber, einige Gedanken sind geradezu die Ecksteine seines Werkes geworden. Die Einteilung des Werkes in zehn Bücher kann man vielleicht für eine absichtlich erstrebte Gleichheit der äusseren Form halten, doch weisen die Bücher eine grosse Verschiedenheit des Inhalts auf. Zwei Teile, welche Vitruv der Architektur noch hinzufügt, die Uhrmacherkunst und das Maschinenwesen, scheidet Alberti aus, behandelt die letztere als Parergon in einem kurzen Excurs (lib. VI, 6—8). Obwohl nun Auswahl wie Anordnung des Stoffes wesentlich von der Vitruvs abweicht, so zeigt es sich doch bei näherem Zusehen, dass ein Gedanke Vitruvs — vielleicht das Eigentum griechischer Quellen — dem Werke Albertis als Leitstern für die Behandlung seines Stoffes gedient hat. Die Bedeutsamkeit dieses von Vitruv selbt in seinen Konsequenzen nicht ausgebeuteten Gedankens mit scharfem Blick erkannt und für die Betrachtung nutzbar gemacht zu haben, ist ein hervorragendes Verdienst Albertis.

Vitruv stellt (I, 3, 2) die Forderung auf: *habeatur ratio firmitatis, utilitatis, venustatis.* Diese Dreiheit legt Alberti seinem Werke zu Grunde.[1]) In den ersten fünf Büchern behandelt er den Stoff unter dem Gesichtspunkt der utilitas und firmitas, das sechste bis neunte Buch bespricht die Forderungen der venustas. Das zehnte Buch steht mit dem Werke, das mit der Empfehlung an alle Gebildeten[2]) eigentlich seinen Abschluss findet, nicht im engen organischen Zusammenhange, ist nur eine Beigabe. Hiermit ist aber die Durchführung des Gedankens noch nicht erschöpft. Auch für die geschichtliche Entwickelung sind die drei von Vitruv aufgestellten Forderungen von Alberti durchgeführt worden. Zu mehreren Malen hat er dieses Thema aufgenommen. Es ergiebt sich für ihn der Satz, dass die erste Aufgabe der Baukunst war, die Bedingungen der utilitas und

---

[1]) I, 2: *considerantibus, an sit quippiam quod quibusque harum, quas diximus partium conferat, tria invenimus minime postponenda quae quidem et tectis et parietibus et reliquis eiusmodi plurimum conveniant. ea sunt haec. ut sint eorum singula ad certum destinatum usum commoda et inprimis saluberrima. ad firmitatem, perpetuitatem integra et solida et admodum aeterna. ad gratiam et amoenitatem compta et composita et in omni parte sui (ut ita loquar) redimita. VII, 1. nunc partitionem praefiniemus eam quae potissimum venustati decorique aedificiorum satisfaciat quam utilitati ac firmitati cf. VI, 1 sub finem.*

[2]) IX, 9: Schlussworte des Kapitels: *favete his studiis literati.*

firmitas zu erfüllen; die Blüte der Kultur wird bezeichnet durch die Erreichung der venustas. Die von diesem Gesichtspunkte[1]) aus gegebene Darstellung wird hierdurch zu einer genetischen. Alberti will nicht ein fertiges System aufstellen, sondern Begriffe entwickeln. Er vergleicht sein Werk selbst einem Baue, welcher ganz allmählich entsteht.[2])

Wie er sich Aufgabe und Umfang seines Werkes denkt, geht aus dem oben angeführten Urteil über Vitruv hervor. Hier werden zugleich die Punkte angegeben, in welchen eine Ergänzung und Erweiterung des antiken Stoffes zu erstreben ist. Einmal ist die Überlieferung vielfach lückenhaft. Die neue Darstellung hat diese Lücken auszufüllen. Dann hat Vitruv eine Reihe von Dingen gar nicht in den Kreis seiner Betrachtungen gezogen, welche gerade dem 15. Jahrhundert am Herzen lagen. Hier ist also über ihn hinauszugehen.

In den ersten beiden Büchern kann sich Alberti im allgemeinen an Vitruv anlehnen, d. h. er entnimmt ihm nur sozusagen das Thema, die Ausführung ist wieder wesentlich sein Werk mit bedeutenden Abweichungen im einzelnen von seiner Vorlage. Doch ist es für den nachfolgenden Darsteller ein wichtiger Anhalt, eine Aufgabe bereits präcisiert vorzufinden. Vitruv giebt im ersten Buche eine Reihe von allgemeinen Begriffen und Vorbedingungen und behandelt im zweiten das Material. Vitruv und Alberti stellen an die Spitze ihres Werkes Erörterungen über das Wesen und die Aufgabe des Architekten. Vitruv stellt ängstlich den Wissensumfang des Architekten fest und erfordert für ihn eine umfassende encyclopädische Bildung, die einen recht mosaikartigen Anstrich gewinnt. Da er aber selbst diesen Anforderungen trotz seiner zur Schau getragenen Gelehrsamkeit keineswegs entspricht, kann er auch nicht ein lebendiger Verkünder derselben sein, seine Erörterungen sind leere Abstraktionen. Ganz anders ist Alberti erfüllt von der Bedeutung des Architekten, dessen umfassende Thätigkeit als Baukünstler, Ingenieur, Kriegstechniker er feiert. Ihm ist er der Beherrscher aller technischen Künste, der grösste Kulturspender der Menschheit.[3]) Albertis Worte sind der Ausdruck des überströmenden Kraftgefühls und Schaffensvermögens,[4]) während Vitruv in der Winkelstellung zur Baugesinnung seiner Zeit das Architektenideal in seinem Studierzimmer sich bildete. Über das Verhältnis des

---

[1]) I, 9: *nam aedificandi omnis ratio, si recte perspexeris, a necessitate profecta est, eam aluit commoditas, usus honestavit, ultimum fuit, ut voluptati prospiceretur.*

[2]) II, 13: *at nos quasi opus facturi simus et manu aedificaturi ab ipsis fundamentis rem ordiri aggrediemur cf. III, 1.*

[3]) praef. *hunc igitur .... inter primarios qui de genere hominum honores et praemia meruerint, habendum esse.*

[4]) Vergl. den berühmten Brief des Lionardo an Lodovico Sforza (Guhl: Künstlerbriefe 2. Aufl. pag. 69).

Architekten zu den einzelnen Wissenschaften hat sich Alberti am Schluss des neunten Buches noch einmal ausgesprochen und hier besonders Vitruv vor Augen gehabt. Er richtet erst in schönen, eindringenden Worten eine Reihe von Mahnungen an die Architekten, von denen er besonders Reife des Urteils und sittlichen Ernst erfordert.[1]) Von den anderen Künsten verlangt er für den Architekten: Malerei und Mathematik.[2]) Die von Vitruv geforderte Kenntnis der übrigen Wissensgebiete lehnt er ab, Malerei aber und Mathematik bedarf der Architekt wie der Dichter der Sylben und Laute.[3]) Doch wird auch hierin eine Vollkommenheit nicht angestrebt. Der Architekt soll kein Zeuxis in der Malerei, kein Nicomachus in den Zahlen, kein Archimedes in der Geometrie sein.[4])

Im übrigen verfährt Alberti im ersten Buch ganz unabhängig von der Darstellung Vitruvs. Die ganze Anordnung oder, um in Albertis Sinne zu sprechen, der Aufbau des Stoffes, die knappe, straffe Entwickelung der einzelnen Begriffe, durch deren Bestimmung er wieder den ganzen Umfang seines Stoffes sichtet und gliedert, ist alles das Verdienst Albertis. Die Untersuchung verliert nie das Ziel aus dem Auge, geht immer geradeaus, während bei Vitruv gerade die Durchdringung und Beherrschung des Stoffes vermisst wird.

Im zweiten Buch hat Alberti die Angaben Vitruvs durch die aus Theophrast und anderen Schriftstellern gesammelten Kenntnisse erweitert.

Vom dritten Buche an muss Alberti seinen Weg allein fortsetzen. Während bei Vitruv im dritten und vierten Buch die Besprechung der Tempelarchitektur folgt, gehören diese Bauten nach der für Albertis Werk getroffenen Einteilung den Ornamentbauten an und können erst an späterer Stelle ihre eingehende Würdigung finden. Ihm gilt es zunächst, nur die allgemeinen Bauregeln und Gesetze festzustellen, und von dieser Grundlage aus an die Darstellung des Besonderen zu gehen. So handelt er im dritten Buche ganz allgemein von den Bedingungen des Baues (de Opere), erörtert dann im vierten Buch die Bauten, welche der Allgemeinheit dienen (de universorum opere), um dann im fünften Buche die Bauten der Einzelnen zu besprechen (de singulorum operibus). Im Verlaufe der Darstellung hat er vielfach Gelegenheit genommen, an Aussagen Vitruvs anzuknüpfen,[5])

[1]) *IX, 9. quarum rerum omnium fundamentum statuo prudentiam et consilii maturitatem reliquas autem virtutes humanitatem, facilitatem, modestiam, probitatem non in eo magis desidero quam in ceteris cuivis artificio deditis hominibus.*

[2]) ibid: *quae autem conferant, immo quae sint architecto penitus necessaria ex artibus haec sunt: pictura et mathematica. in ceteris doctusne sit, non laboro nam qui architectum dixerit iurisconsultum etc.*

[3]) IX, 9.

[4]) cf. Vitruv I, 13.

[5]) Wie es scheint, entnahm Alberti seinem Vitruv auch manches Unver-

seine Zustimmung zu bekunden, gelegentlich auch ihm zu widersprechen. Viele Gegenstände hat er ganz neu und selbständig behandeln müssen. Hierher gehört die Theorie des Gewölbebaues,[1]) die Schilderung des Tyrannenpalastes,[2]) des Klosterbaues[3]) u. a.

Die Untersuchung über das Ornament, die Bestimmung des jedem Baue seiner eignen Natur nach zukommenden Schmuckes behandeln gerade denjenigen Gegenstand, welcher Alberti und seiner Zeit am meisten am Herzen lag. Hier drängt sich die Herrschaft der Antike am eindringlichsten auf. Die Säule ist es, von deren Bewunderung Alberti ganz erfüllt sich zeigt, deren Untersuchung er eine eingehende Sorgfalt widmet. Ihre Schönheit hat er mehrfach mit Begeisterung gefeiert.[4])

Bei diesen Untersuchungen waren die Angaben des dritten und vierten Buches des Vitruv der Ausgangspunkt. Hierdurch wurden erst die Normen gewonnen für die Vermessung der antiken Denkmäler, deren Ergebnisse dann die Angaben Vitruvs oft beschränkten. Alberti beobachtet immer das Verfahren, der litterarischen Tradition erst das Wort zu lassen und dann die etwaigen, durch das Studium der Monumente sich ergebenden Abweichungen festzustellen. Die Art der Massbestimmung schliesst sich der Vitruvianischen Terminologie an.

Die Klage, welche Alberti über die griechische Schreibweise des Vitruv erhebt, wird wohl gerade durch dessen Darstellung der Tempelarchitektur hervorgerufen sein. Denn hier entlehnt Vitruv nicht nur die wesentlichen Begriffe, sondern auch die ganze technische Terminologie den Griechen, da die lateinische Sprache zur Bildung eigner Kunstausdrücke, ohne geradezu unverständlich zu werden, nicht fähig war. Die Aufgabe, für die griechischen Ausdrücke entsprechende lateinische zu setzen, stellte sich Alberti, doch haben seine Bemühungen durch die Annahme Späterer keine Belohnung gefunden; die folgenden Theoretiker haben meist die alte Terminologie recipiert.

Keinen Gegenstand im Bereiche der ganzen Baukunst kennt Alberti, auf dessen würdige Ausstattung mehr Sorgfalt zu verwenden sei, als den Tempel.[5]) Bei den Ausführungen über den Tempelbau zeigt sich das Übergewicht der antiken Gedanken am deutlichsten. Der christliche Kirchenbau wird ganz in den

---

standene. IV. 4 nennt er *fibulae histaleae* eine verdorbene Lesart des Vitruv, welche erst Giocondo glänzend verbesserte. Schwerlich verband Alberti hiermit einen festen Begriff.

[1]) III, 14.

[2]) V, 3, 4.

[3]) V, 7.

[4]) I, 10: *tota in re aedificatoria nihil invenies, quod opera et impensa praeferas columnis.* VI, 12: *in tota re aedificatoria primarium certe ornamentum in columnis est.*

[5]) VII, 3: *tota in re aedificatoria nihil est, in quo maiore sit opus ingenio, cura, industria, diligentia quam in templo constituendo.*

Hintergrund gedrängt durch den heidnischen Tempelbau. Die Basilika scheint ihm eher ein der Not entsprungener Bau zu sein, und dementsprechend widmet er ihr nur wenige Worte.[1]) Allen Ernstes verlangt er die Verwendung der alten Tempelformen für den modernen Kirchenbau.

Er unterscheidet Rundbauten, oblonge und mehrwinklige Tempel, hebt aber für die Säulenstellung den oblongen Tempel hervor. In Verbindung damit tritt eine Säulenhalle vor den Tempel, oder vor und hinter den Tempel oder auf allen Seiten des Tempels.[2]) Er bezeichnet damit die von Vitruv angegebenen Formen des Prostylos, Amphiprostylos und Peripteros.[3]) Auch die fünf Arten der Säulenstellung, welche sich je nach den Säulenabständen ergaben, nimmt er auf. Die Vitruvianischen griechischen Bezeichnungen[4]): *pycnostylos*, *systylos*, *diastylos*, *araeostylos*, *eustylos* ersetzt er durch die lateinischen: *confertum*, *subconfertum*, *dispansum*, *subdispansum*, *elegans*. Er vergisst aber nicht zu bemerken, dass er die Vitruvianischen Massangaben nicht immer zutreffend gefunden habe.

Den grössten Raum seiner Erörterungen nehmen die Angaben über die Errichtung der Säulen in Anspruch. Als unterscheidendes Merkmal nennt er zunächst die Kapitäle und berichtet von der Entstehung der verschiedenen Säulenordnungen nach der bekannten Erzählung des Vitruv. Nur sucht er in seiner Weise die geschichtliche Entstehung und Weiterbildung der einen aus der anderen noch anschaulicher zu machen. Nachdem er so der antiken Überlieferung das Wort gelassen hat, fährt er fort: „Drei Arten der Kapitäle sind also erfunden worden, welche der Gebrauch der Kundigen aufnahm: das dorische — zwar finde ich, dass dies auch bei den ältesten Etruskern in Gebrauch war —, das dorische also meine ich, das ionische und korinthische. Und was wird wohl der Grund hierfür sein? Die Zahl der verschiedenen und ungleichen Kapitäle wirkt hier und da verletzend, welche mit grosser Sorge und grossem Eifer von denen, welche auf neue Erfindungen sinnen, ausgedacht sind.“ Aber alle diese Weiterbildungen halten den Vergleich mit den altbewährten Mustern nicht aus. Nur eins darf sich wagen, an die Seite zu stellen, und dies möchte Alberti, um nicht alles den Griechen zu verdanken, als italisches bezeichnen. Er findet, dass dieses die korinthische Festlichkeit mit ionischen Reizen vereine und nennt es ein überaus anmutiges und erprobtes.

Hierauf werden nach Vitr. IV, 1, 8 die Massverhältnisse der dorischen und ionischen Säule angegeben.

Bei allen diesen Angaben der Massverhältnisse ist aber wohl zu beachten, dass sie von Alberti immer eingeleitet werden mit

[1]) VII, 3.
[2]) VII, 5.
[3]) Vitr. III, 2, 3—5.
[4]) Vitr. III, 3.

einem *sic instituerunt, putarunt, ita constituerunt.* Er will nicht die Vorschriften des alten Baumeisters bedingungslos übernehmen, sondern wahrt sich immer noch die eigne Selbständigkeit. Diese Anlehnung an die antiken Masse soll nur Anhaltepunkte zur weiteren Bildung und eignen Schöpfung gewähren. Wiederholt tritt auch hierbei der nationale Gesichtspunkt hervor. Nachdem er die bei Vitruv III, 2, 12 angegebenen Proportionen genau wiederholt hat, fügt er hinzu: *sed ex operum dimensionibus ista haec apud nostros latinos non penitus fuisse observata comperimus.*

Diese Begeisterung für das Römische, Vaterländische spiegelt sich auch in seiner Sprache wieder. Für die Bezeichnung der einzelnen Bauteile bildet er sich erst mühsam eine lateinische Terminologie. Die Basis zerteilt er in drei Bestandteile: *latastrum (= plinthus), torus, orbiculus (= trochilus).* Bei dem Kapitäl unterscheidet er ein *operculum* und erklärt dies als bestehend aus *latastrum* und *cimatium, lanx, collum.* Es entspricht dies den Vitruvianischen Bezeichnungen *plinthus cum cymatio, echinus, hypotrachelium.*

Auf die Säulen wird die *trabs* (= *epistylium*) gelegt, die Triglyphen heissen ihm *trisulcata capita,* den *zophorus* nennt er *fascia regia.*

Auffällig muss es erscheinen, dass der Toskaner Alberti der toskanischen Ordnung so wenig Beachtung schenkt. Er gedenkt zwar der tuskischen Tempelanlage, von welcher Vitruv berichtet, erwähnt die etruskischen Rundbasen, hebt aber nur hervor, dass er derartige Beispiele in den Denkmälern nicht gefunden habe.

Diese beiläufige, fast geringschätzige Erörterung der toskanischen Ordnung darf umsomehr befremden, als in einer anderen Alberti zugeschriebenen Abhandlung gerade diese Ordnung besonders gefeiert und an die Spitze aller anderen gestellt wird. Dies ist der Fall in dem kleinen Schriftchen: J cinque ordini architettonici. Dasselbe ist erst in unserem Jahrhundert durch den Eifer Bonuccis als Werk Albertis in seiner Ausgabe der Opera volgare publiziert und auch neuerdings von Janitscheck[1]) herausgegeben worden.

Ehe man jedoch Schlüsse ziehen darf auf das Verhältnis dieses Schriftchens zu dem Hauptwerk Albertis, muss seine Authenticität erst sicher erwiesen sein. Ein zwingender Beweis ist hierfür noch gar nicht geliefert worden, Gründe, welche einen Zweifel an der Echtheit fast gebieten, lassen sich aber mehrere anführen.

Zunächst fehlt es der Schrift an jeder sicheren äusseren Beglaubigung, Janitscheck giebt folgende Angaben[2]): „Die einzige bisjetzt bekannte Handschrift befindet sich in der Bibliothek Sr. Eminenz des Kardinals Chigi in Rom. .... Der betreffende Kodex

[1]) a. a. O. pag. 207 sqq.
[2]) pag. XLI.

in 4° ist gezeichnet VII, 149. Die Schrift ist sorgfältig und gehört der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Drei Schriftchen Albertis enthält dieser Kodex. Die erste führt den Titel Romae imago, unmittelbar darauf und ohne Titel folgt dann unser Traktat." Dies ist der einzige Anhalt, welcher Bonucci und Janitscheck bestimmt, die Schrift dem Alberti zuzuschreiben. Diese Annahme ist aber keineswegs zwingend. Denn aus dem Umstand, dass unser namenloser Traktat in einem Sammelband mit Albertis echten Schriften vereint sich findet, sofort auf Albertis Autorschaft zu schliessen, ist nicht ohne weiteres statthaft, wenn auch die Möglichkeit keineswegs in Abrede gestellt werden soll. Treten hierzu gewichtige innere Gründe, so wird man diese Bedenken fallen lassen können. Aber auch von einer solchen inneren Bezeugung wird man kaum reden dürfen.

Schon der ganze Charakter dieser Schrift weicht von der sonstigen Art der Darstellungsweise ab und lässt einen Schluss auf den Verfasser nicht leicht zu, da das individuelle Gepräge, der Hauch der Persönlichkeit, welcher den Schriften Albertis den eigentümlichen Reiz verleiht, in unserem Traktate sich gar nicht wiederfindet. Doch soll hierauf ein besonderes Gewicht nicht gelegt werden, da sich für diese Abweichung Gründe aufführen lassen.

Wichtiger erscheinen die Widersprüche zwischen dem Hauptwerk und dem Traktat. Janitscheck geht über diesen Punkt etwas zu leicht hinweg. „Über die Entstehung", so führt er aus, „liegt keine bestimmte Angabe vor, doch möchte ich dieselbe vor die Abfassung des Werkes de re aedificatoria setzen — also vor 1452 —, da das siebente Buch des letztgenannten Werkes die fünf Ordnungen neuerdings (petitio principii!) beschreibt und darin in der Beschreibung genauer und strenger verfährt, als es in unserem Traktate der Fall ist."

Auch gegen diese Beweisführung müssen verschiedene Einsprüche erhoben werden. Zunächst ist festzustellen, dass Alberti in seinem Hauptwerk gar nicht die fünf Säulenordnungen beschreibt, wie vorher gezeigt worden ist. Die toskanische Ordnung findet nur eine beiläufige Erwähnung. Dann zeigen die Massangaben im einzelnen eine grosse Abweichung von einander, welche durch den Einwand, dass in dem Hauptwerk die Theorie, in dem Traktat die Praxis zu Worte kommt, nicht genügend erklärt werden kann. Weiterhin zeigt sich ein grosser Unterschied in der Terminologie.

Alle diese Gründe lassen es als angezeigt erscheinen, die Abhandlung über die fünf Säulenordnungen vor der Hand bei der Würdigung der Baulehre Albertis ausser Acht zu lassen. Soll eine Vermutung über diese Schrift ausgesprochen werden, so kann man sie in die Zeit Serlios setzen, mit dessen Angaben sie oft merkwürdig übereinstimmt. Erst im Anfang des sech-

zehnten Jahrhunderts findet die Lehre von den fünf Säulenordnungen ihre eigentliche Ausbildung.

Hiermit sollen diese Untersuchungen ihren vorläufigen Abschluss finden; die Darstellung der Kunstlehre Albertis bleibt späterer Gelegenheit vorbehalten.

Vita.

Ich, Paul Theodor Hoffmann, bin geboren zu Mittweida am 19. Januar 1857. Nach der Übersiedlung meiner Eltern nach Zwickau und Leipzig erhielt ich in letzterer Stadt meine Schulbildung. Hier besuchte ich die Bürgerschule und vom Jahre 1867 das Nikolaigymnasium. Nach erlangter Reife bezog ich 1876 die Universität, um mich dem Studium der klassischen Philologie zu widmen. Hier hörte ich in den Jahren 1876—1880 die Vorlesungen der Herren Professoren Curtius, Lange, Lipsius, v. Noorden, Overbeck, Ribbeck, Ritschl, Roscher, Springer, Voigt, Windisch, Wundt, Zarncke. Als ordentliches Mitglied nahm ich teil an den Übungen des Königl. Archäologischen Seminars und an den kunsthistorischen Übungen des Herrn Prof. Springer. Am 2. Juli 1880 bestand ich das Examen für die Kandidatur des höheren Schulamtes und diente darauf vom 1. Oktober desselben Jahres an als Einjährig-Freiwilliger bei dem in Leipzig garnisonierenden Königl. 8. Infanterie-Regiment „Prinz Johann Georg" Nr. 107. Die Musse des Wintersemesters 1881/82 benutzte ich zur Ausarbeitung vorliegender Dissertation. Seit dem 15. April 1882 bin ich als Oberlehrer an der Realschule zu Frankenberg i. S. thätig.

Allen meinen Lehrern, besonders den Herren Professoren Springer und Overbeck spreche ich für die vielfache Anregung und Förderung meiner Studien meinen besten Dank aus.